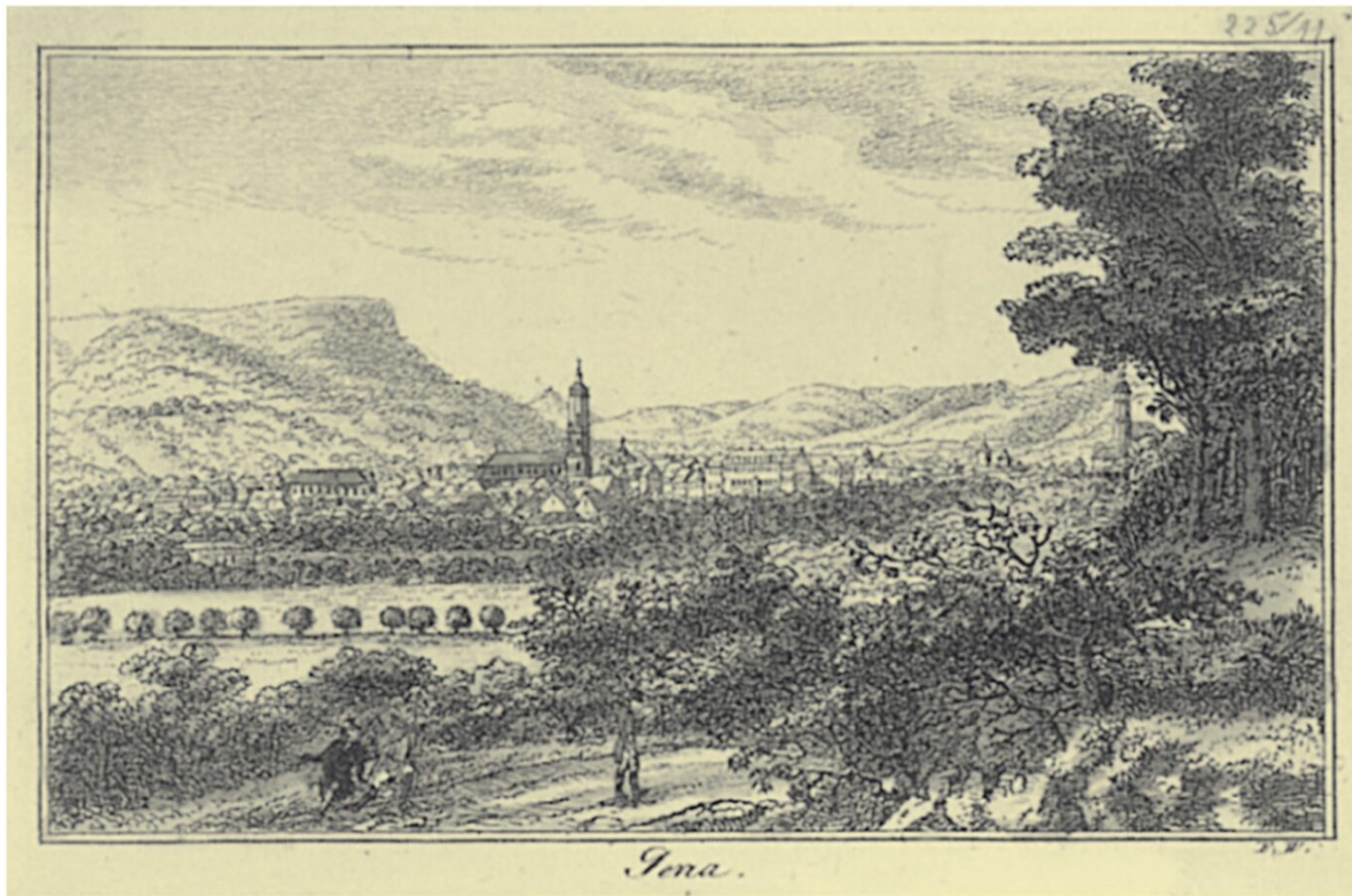


Klaus Vieweg · Francesca Iannelli
Federico Vercellone · Hg.

Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst



jena-sophia

Klaus Vieweg · Francesca Iannelli · Federico Vercellone (Hg.)
Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst

jena-sophia

Studien und Editionen zum deutschen Idealismus
und zur Frühromantik

Herausgegeben von Christoph Jamme und Klaus Vieweg

Abteilung II – Studien
Band 13

2015

Klaus Vieweg · Francesca Iannelli
Federico Vercellone (Hg.)

Das Ende
der Kunst als Anfang
freier Kunst

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD)

Umschlagabbildung:
Jena – Blick vom Philosophengang (um 1810)
kolorierte Radierung von F. W., Stadtmuseum Jena

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen
Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die
Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder
Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier,
Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53
und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5855-1

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
------------------	---

HEGELS TOPOS VOM ENDE DER KUNST

KLAUS VIEWEG

Die romantische Kunst als Anfang freier Kunst – Hegel über das Ende der Kunst und das Ende der Geschichte ..	15
---	----

ERZSÉBET RÓZSA

Vom „Ideal der Schönheit“ zum Prinzip der subjektiven Freiheit und dem „formellen Gesetz“ des Schönen. Hegels These über das Ende der Kunst	33
---	----

GIANLUCA GARELLI

Zweck des Systems. Hegel: Die Teleologie als Schwelle	49
---	----

HEGEL UND BESONDERE KÜNSTE

FRANCESCO CAMPANA

Hegels These vom Ende der Kunst und das literarische Kunstwerk	67
---	----

STELLA SYNEGIANNI

Die griechische Tragödie und das Ende der klassischen Kunstform.....	81
---	----

ALAIN PATRICK OLIVIER

Musik, Christentum und das Zerfallen der Kunst.....	101
---	-----

INTERPRETATIONEN DES HEGELSCHEN TOPOS BEI DANTO UND HENRICH

FRANCESCA IANNELLI

Der Prophet, der Häretiker, der Post-Pop-Philosoph und die
ausgebliebene Apokalypse oder Hegel, Belting und Danto
über die Kunst und ihr Los 117

SUZANNE DÜRR

Philosophie als das Ende der Kunst?
Das Verhältnis von Kunst und Philosophie bei Hegel und
Danto 133

LORENZO LEONARDO PIZZICHEMI

Das Ende der Kunst in Hegels Ästhetik nach Dieter Henrich ... 151

KONZEPTE IM 19. JAHRHUNDERT

TONINO GRIFFERO

Schelling und ein andersgeartetes Ende der Kunst..... 163

JOHANNES KORNGIEBEL

Hegel, Schlegel und das Ende der Kunst 181

CARLO GENTILI

Friedrich Nietzsche: Tod der Kunst und Tod Gottes..... 201

DEBATTEN IN DEUTSCHLAND (20. JH.)

MARKUS OPHÄLDERS

Tod der Kunst und Zertrümmerung der Aura. Ambivalenzen
des Endens..... 215

LEONARDO AMOROSO

Stirbt die Kunst im Erlebnis? Heidegger und Hegel 231

MAURO BOZZETTI

Hegel, Adorno und das Obsolete in der Kunst 247

ITALIENISCHE REZEPTION

FRANCESCO VALAGUSSA

Hegel und De Sanctis: Wissenschaft – Kunst – Leben..... 257

PAOLO D'ANGELO

Der Tod der Kunst bei Croce und Gentile 275

MARIO FARINA

Der Tod der Kunst in der Ästhetik
von Dino Formaggio und Giulio Carlo Argan..... 291

ÄSTHETIK – AUSBLICKE

FEDERICO VERCELLONE

Das Ende der Kunst und die Geburt der Ästhetik..... 309

YVONNE FÖRSTER-BEUTHAN

Long Live the Immaterial! – Körper und Kunst in Zeiten der
Virtualisierung..... 323

ALBERTO MARTINENGO

Ende der Kunst, Ende der Moderne?
Hegel, Vattimo und die posthermeneutische Debatte..... 339

Siglenverzeichnis..... 355

Einleitung

Hegels These vom *Ende der Kunst* hat zusammen mit dem Topos vom *Ende der Geschichte* große Entrüstung ausgelöst. In beiden Fällen führte die unzulässige Identifikation vom *Ende* mit Untergang und Tod zu einem riesigen, bis heute wirksamen Missverständnis. Ende der Kunst impliziert in keiner Weise den Untergang oder die Todesanzeige der Kunst, im Gegenteil: es handelt sich um den Anfang der Entfaltung freier Kunst. Der ‚Mythos‘ von einem Untergang der Kunst in Hegels Ästhetik führte zu heftigen Reaktionen und wurde in gewissem Sinn und zu Unrecht zu einer Art Grabrede auf die Hegelsche Kunstphilosophie stilisiert, wie etwa bei Benedetto Croce 1902 in seiner *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft*. Was konnte diese Ästhetik über die Kunst der Zukunft aussagen, wenn sie behauptete, dass die Kunst sich endgültig selbst aufgab, um den Zeitgeist der Moderne zu erfassen?

Von Anfang an versuchten viele Hegelschüler das Erbe des Meisters von diesem Ballast zu befreien. Auch die italienischen Hegelianer nahmen zur Frage des Endes der Kunst Stellung, um den Missverständnissen entgegenzutreten. Man denke an die heftige Polemik des Literaturhistorikers und Philosophen Francesco De Sanctis (1817-1883), der auf der Lebendigkeit der Kunst, besonders der Literatur, bestand und sie für jung hielt. Es sollte aber vor allem die Ästhetik des italienischen Neoidealismus sein, die zeigte, dass man die Frage vom Ende der Kunst nicht von ihrem Kontext und von einem weiteren Verständnis der Hegelschen Philosophie ablösen konnte. Die divergierenden Positionen von Benedetto Croce (1866-1952) und Giovanni Gentile (1875-1944) sind nur verständlich, wenn man deren unterschiedliche Deutung der Hegelschen Denkweise berücksichtigt. So sieht Croce das Ende der Kunst seit der *Ästhetik* (1902) – aber später auch in *Lebendiges und Totes in Hegels Philosophie* (1906) – als geschichtlichen Tod. In seinem Aufsatz „La fine dell’arte nel sistema hegeliano“ von 1933 erscheint die das Ende überlebende Kunst als solche, die das Menschliche beinhaltet, aber zugleich als substanzlose Erscheinung, als Entartung und Entmachtung gegenüber der großen religiösen Kunst der Vergangenheit, die nun vorbei ist.

Eine andere Deutung von Hegels Ende der Kunst lieferte Giovanni Gentile mit der These von der Unzeitgemäßheit der reinen

Kunst. Im Widerspruch zu Croce plädiert Gentile für die Unsterblichkeit der Kunst und eines jeden großen Kunstwerks und spricht in den *Frammenti di Estetica e di letteratura* (1920) sowie auch in der *Filosofia dell'arte* (1931) von dem ewigen Übergang der Kunst in die Philosophie. Außerhalb des engen Kreises der idealistischen Ästhetik haben sich zwei bedeutende italienische Intellektuelle des zwanzigsten Jahrhunderts, der Philosoph und Kunstkritiker Dino Formaggio (1914-2008) und der Kunsthistoriker und Politiker Giulio Carlo Argan (1909-1992), mit dem Ende der Kunst beschäftigt und damit gezeigt, dass die Frage nach und nach auch in Italien die Grenzen des Hegelianismus überschritten hat. Ihr Beitrag bestand darin, neue methodologische und kritische Ansätze für die Analyse eines Problems zu liefern, das inzwischen vom italienischen Neoidealismus weitgehend ausdiskutiert war. Mitte der achtziger Jahre erweiterte dann Gianni Vattimo den Problemhorizont in *Morte o tramonto dell'arte* dadurch, dass er das kontroverse Thema in den weiteren Zusammenhang vom Ende der Modernität und dem Eintritt in die Postmoderne stellte. Daran knüpfen die entsprechenden Arbeiten von Federico Vercellone an (*Dopo la fine dell'arte*, 2013).

Die Reaktionen auf die These vom Ende der Kunst sind also ebenso zahlreich wie komplex, und das sowohl in der italienischen Ästhetik als auch in der deutschen: Von Nietzsches Rede vom Tod Gottes und der Kunst über die Reaktionen bei Heidegger und Adorno bis hin zur These vom Verfall der Aura durch die technische Reproduzierbarkeit bei Walter Benjamin entdeckt man klare Spuren einer endlosen Diskussion, die bei Hegel angefangen hat und die auch außerhalb der Philosophie weiterwirken wird, wie z. B. Hans Beltings Reflexionen und Arthur C. Dantos Thesen über das Ende der Illusion einer linearen und narrativen Kunstgeschichte klar bestätigen. Die Debatte in Deutschland wird jetzt in einem von Francesca Iannelli publizierten Band *Vita dell'arte. Risonanze dell'estetica hegeliana* (2014) dokumentiert, der einschlägige und differente Interpretationen von Dieter Henrich, Klaus Vieweg, Erzsébet Rózsa und Annemarie Gethmann-Siefert versammelt.

Obwohl es zu diesem Thema bei Hegel eine Flut von Literatur gibt, die keineswegs abzunehmen scheint, gibt es nur äußerst wenige Studien, die sich damit beschäftigen, welche Wirkungen die These vom Ende der Kunst innerhalb der deutschen und italieni-

schen Philosophie hatte und hat. Bis heute besteht noch Unklarheit über eine gegenseitige, wenn auch verdeckte Abhängigkeit innerhalb dieser Auseinandersetzungen, die oft parallel abliefen. In Deutschland ist kaum bekannt, wer sich an dieser heute noch aktuellen Debatte in Italien beteiligte, und umgekehrt gibt es ein nur allzu selektives Interesse der italienischen Forscher an der nachhegelschen Ästhetik in Deutschland und im Allgemeinen an der in Deutschland stattfindenden *querelle* um das Ende der Kunst.

Der vorliegende Band versucht die genannte Lücke zu füllen und enthält Aufsätze, die auf der internationalen Tagung *Von Hegel bis heute. Die Entwicklung der These vom Ende der Kunst in der italienischen und deutschen Ästhetik* (Rom 16. bis 18. Dezember 2013) vorgestellt wurden. Diese Tagung fand im Rahmen des vom Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) geförderten Programms *Deutsch-italienische Dialoge* statt. Die Herausgeber danken dem DAAD für die großzügige Förderung, ebenso den weiteren Ko-Finanziers, dem Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo der Università degli Studi Roma Tre, der Friedrich Schiller Universität Jena und dem Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione der Università di Torino. Zu erwähnen wäre ebenfalls, dass dieser Band auch in einer italienischen Version 2015 beim ETS Verlag mit dem Titel *Fine o nuovo inizio dell'arte* publiziert wird.

Ein anderes wichtiges Ziel der Tagung war es, eine Gelegenheit zu bieten, bei der Ästhetik-Experten, Hegel-Forscher und junge Akademiker sich begegnen und über eines der umstrittensten Themen der Philosophie Hegels einen wissenschaftlichen Gedankenaustausch pflegen können, zumal die Frage nach einem möglichen *Ende der Kunst* einerseits in der italienischen und deutschen Ästhetik hohe Wellen geschlagen hat, es andererseits aber kaum Untersuchungen gibt, die sich um eine internationale Auseinandersetzung bemüht haben.

Den Hauptanteil an der Bearbeitung der Beiträge trug Suzanne Dürr (Jena) unter Mithilfe von Johannes Korngiebel und Stella Synegianni, dafür sei ausdrücklich gedankt. Für die technische Gestaltung ist Folko Zander zu danken.

Francesca Iannelli, Federico Vercellone, Klaus Vieweg
Rom, Turin und Jena im Herbst 2014

HEGELS TOPOS VOM ENDE DER KUNST

KLAUS VIEWEG (JENA)

Die romantische Kunst als Anfang freier Kunst – Hegel über das Ende der Kunst und das Ende der Geschichte

Für den vor kurzem verstorbenen Arthur C. Danto

Manche Legenden und Stereotype über Hegels Philosophie sind besonders hartnäckig und von langer Lebensdauer, nichtsdestotrotz müssen diese Klischees immer wieder ins Visier der Kritik kommen, ihre Unhaltbarkeit muss argumentativ offengelegt werden, auch wenn sie ihr Verfallsdatum längst überschritten haben. Einige diese Positionen gleichen jahrhundertlang radioaktiv strahlendem Atommüll ohne ein Endlager, wohin sie eigentlich gehören. Dies betrifft auch das Märchen, Hegel habe den Tod der Kunst proklamiert, den Untergang der Kunst oder die Ablösung der Kunst durch die Philosophie. Die Fehldeutung des Hegelschen Topos zieht sich bis in die Übersetzung in andere Sprachen – „*Death of Art*“ oder „*La morte dell'arte*“ sind gängige Formulierungen, stets wird, wenn auch mitunter ungewollt Tod und Untergang suggeriert, oft verbunden mit Entrüstung über Hegels Kurzsichtigkeit.

Zwei Dimensionen einer angemessenen Interpretation sollen hier ins Zentrum gestellt werden, erstens der Zusammenhang der Theoreme vom ‚Ende der Geschichte‘ und dem ‚Ende der Kunst‘, von Hegels Verständnis der modernen Welt als Welt der Freiheit¹ und der modernen Kunst als freier Kunst und zweitens die Bedeutung des Humors für die Kunst der Moderne.

I. Freiheit und Ende der Geschichte

Der „Grundgegenstand und darum auch das leitende Prinzip“ des Geschichtlichen ist der Geist und zwar „nach seinem Wesen, dem Begriff der Freiheit“. Die Weltgeschichte stellt „den Stufengang

¹ Ausführlich dazu: Vieweg, Klaus, *Das Denken der Freiheit. Hegels Grundlinien der Philosophie des Rechts*, München, 2012, bes. Kapitel VIII. 9.

der Entwicklung des Prinzips, dessen Gehalt das Bewußtsein der Freiheit ist, dar.“² Der Geist kann als wirkliche und wirkende Vernunft gefasst werden, d.i. als Freiheit, als der ‚sich bestimmende und realisierende Begriff‘. Die Geist-Struktur bedeutet prozessuale Selbstbestimmtheit, Freiheit als sich entfaltendes Selbstverhältnis und Begründung als Fortgang in den Grund, wobei die Moderne sich als dieser Grund (und somit als das Ende des Stufengangs) erweist, als Ermöglichung allgemeiner Freiheit.

Das Prinzip des Freiheitsbewusstseins aller Menschen ist nicht eine unveränderliche Substanz des historischen Geschehens, sondern Ergebnis eines Stufenganges, der in der modernen Welt als einer Formierung des Rechts seinen Kulminationspunkt erreicht, insofern individuelle Freiheit universell anerkannt und garantiert werden kann. Im Gedanken des freien Geistes sieht Hegel den Angelpunkt der modernen Zeit: „Die nähere Bestimmung der Stufen [des Zusichselberkommens] ist in ihrer allgemeinen Natur logisch, in ihrer konkreteren aber in der Philosophie des Geistes anzugeben.“³ Die Stufen der Ausbildung des Geistes sind zunächst als *Stufen des Bewusstseins* zu begreifen, die Weltgeschichte als Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit. Die Fixierung der drei Hauptstufen der Weltgeschichte (mit gedoppelter Mitte) orientiert sich auch am Status der Freiheit, von der Freiheit des partikularen Einzelnen (‚Einer‘) über die Freiheit von Besonderen (‚Einige‘) zur allgemeinen Freiheit (‚die Vielen‘; ‚Alle‘). An anderer Stelle findet sich diese Struktur wie folgt beschrieben: 1) ‚Versenktsein des Geistes in die Natürlichkeit‘, 2) der Geist tritt partiell und in Besonderheit in das Bewusstsein seiner Freiheit ein und 3) Erhebung aus dieser ‚noch besonderen Freiheit in die reine Allgemeinheit der Freiheit‘.⁴

In seiner *Rechtsphilosophie* fixiert Hegel den zweiten Maßstab im Sinne eines Weges zum Wissen: Indem der Geist „die Bewegung seiner Tätigkeit ist, sich absolut zu wissen, hiermit sein Bewusstsein von der Form der natürlichen Unmittelbarkeit zu befreien und zu sich selbst zu kommen, so sind die *Prinzipien* der Gestaltungen dieses Selbstbewusstseins in dem Gange seiner Befreiung, der welthistorischen Reiche, *viere*.“⁵ Entsprechend der

² *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, TWA 12, 76 f.

³ Ebd., 77.

⁴ Ebd.

⁵ *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, TWA 7, § 352.

beiden genannten Gesichtspunkte konzipiert Hegel die Architektonik der Welthistorie: drei Hauptstufen und vier welthistorische Reiche: 1) Die erste, unmittelbare Manifestation wird vom Prinzip des substantiellen Geistes, der substantiellen, natürlichen Geistigkeit bestimmt, worin die Einzelheit für sich unberechtigt bleibt, historisch repräsentiert im Orientalischen, jedoch als Form Ausgangspunkt für die Geschichte *jedes* Staates⁶; 2) Im Wissen dieses substantiellen Geistes bestehe das zweite Prinzip, die *schöne sittliche Individualität* der heiteren Sittlichkeit, paradigmatisch in der griechischen Antike. Das aufkommende Prinzip persönlicher Individualität hat seine Grenze darin, dass die letzte Willensentscheidung nicht in die eigene Subjektivität gelegt ist und eine Form fundamentaler Ungleichheit präsent bleibt. Es ist „die dem Bedürfnisse angehörige Besonderheit noch nicht in die Freiheit aufgenommen, sondern an einen Sklavenstand ausgeschlossen.“⁷ Das Vertiefen des wissenden Fürsichseins zur *abstrakten Allgemeinheit* und zum Gegensatz gegen die geistverlassene Objektivität prägt die dritte Formation, die römische Antike. Es vollbringt sich „die Unterscheidung in Form der unendlichen Zerreißung des sittlichen Lebens in die Extreme des *persönlichen* privaten Selbstbewusstseins und die abstrakte Allgemeinheit“⁸, verbunden mit dem Tod des sittlichen Lebens und dem Herabsinken aller Einzelnen zu Privatpersonen, zu Gleichen mit formellen Rechten, die nur durch Willkür zusammengehalten sind. Die Völkerindividualitäten gehen in der Einheit eines Pantheons unter.⁹

Das Prinzip der vierten Gestaltung als eine dritte Grundstufe beinhaltet die Rückkehr zur ersten Substantialität und die Rückkehr aus dem die zweite und dritte Stufe bestimmenden Gegensatz von Subjektivität und Objektivität hin zur „Objektivität der *selbstbewußten* Substantialität“.¹⁰ In dieser modernen Welt kommt die Wahrheit als Gedanke, als *begreifendes Denken* und als *Welt gesetzlicher Wirklichkeit*, als Welt des Rechts, zur Geltung¹¹ – das „Prinzip der Subjektivität und selbstbewussten Freiheit“.¹² Hegel beschreibt dieses Prinzip des im Denken gegründeten freien Wil-

⁶ Ebd., § 353 u. 355.

⁷ Ebd., § 353 u. 356.

⁸ Ebd., § 357.

⁹ Ebd., § 353 u. 357.

¹⁰ Ebd., § 355.

¹¹ Ebd., § 353.

¹² Ebd., § 355.

lens ausdrücklich als das ‚*letzte* Prinzip‘, dies ‚*letzte tiefste* Bewußtsein‘, dass der ‚freie Wille die substantielle Grundlage aller Rechte‘ ist, sei nunmehr erfasst.¹³ Mit diesem Prinzip der Freiheit ‚gehen wir denn über zu dem *letzten Stadium der Weltgeschichte*, zur Form unseres Geistes, unserer Tage‘.¹⁴ Die moderne Welt repräsentiert das Ende der Geschichte, die letzte *historische* Welt-Formation. Dies impliziert weder ein ‚utopisches Moratorium‘ (Ernst Bloch) bzw. den ‚Ausschluss von Zukunft (Ortega y Gasset) noch die Öffnung hin zu neuen Stufen. Eine höhere Stufe als Welt-Formierung des Prinzips Freiheit als das der modernen Freiheit steht Hegels Begriff von *Geschichte* entgegen, ein Begriff, der sich nicht allgemein auf menschliches Geschehen, sondern auf einen Stufengang, auf eine ‚*Schichtung*‘ bezieht und sich von unserem heutigen Gebrauch wesentlich unterscheidet. Die historische ‚*Welt-Geschichtung*‘, so könnte man in Anlehnung an die geologische Sicht sagen, hat ihre *letzte, abschließende* ‚Schicht‘ erreicht, durch das universale Freiheitsbewusstsein kommt die Geschichte mit dieser höchsten Stufe *zu ihrem eigenen Grund und geht* – als endlicher Prozess, als Stufengang – auch *zugrunde*.

Hegels Rede vom Ende der Geschichte beinhaltet eben nicht den definitiven Abschluss menschlichen Geschehens im Sinne eines Status der Perfektion, im Sinne der aktualen Präsenz der besten aller Welten oder eines diesseitigen Paradieses. Das moderne Prinzip der Freiheit kann sich in die Bewusstseine hinein und in die Welt hinausbilden, darin liegt der einzige Verweis auf das Zukünftige. Es geht am Ende der Geschichte nicht mehr um die ‚*Ge-Schichtung*‘, sondern um die globale ‚*Gestaltung*‘ der allgemeinen Freiheit. Dem erkannten Begriff von Freiheit kann die ihm angemessene, adäquate Gestalt verliehen werden. Insofern Willkür konstitutiv für Freiheit ist, kann dieses Vorhaben stets scheitern, stets misslingen, kann Freiheit immer wieder verfehlt werden. Im Recht der Individuen, dem substantiellen Dasein der Freiheit liegt der Maßstab für die Bewertung der Modernität. Das weitere menschliche Geschehen erscheint als eine Zeit der *universellen* Formierung *allgemeiner* Freiheit, es geht um die Formierung des erklommenen Plateaus nach Maßgabe des Prinzips der Freiheit.

¹³ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, „Dictat über die Philosophie der Geschichte“ (Ackersdijck), in: Hegel, *Die Philosophie der Geschichte*, hg. v. Klaus Vieweg, München, 2005, S. 237.

¹⁴ Ebd.

Man könnte auch von der Zeit der Dämmerung des Weltgeschichtlichen sprechen, in welcher der Begriff der Freiheit seinen wahren und jetzt sehr schnellen ‚Flug‘ beginnt und sich verwirklicht. Der Geist hat nach der früheren Langsamkeit, nach dem vorherigen Schneckengang jetzt die Siebenmeilenstiefel angelegt.¹⁵ Eine Gestalt des Lebens, nämlich die *Geschichte*, ist ‚reif‘ geworden, es gibt für sie keine Rückkehr zu früheren, vermeintlich idyllischen Formen, keinen Aufbruch zu substantiell neuen Stufen. Es bleibt den Menschen ‚nur‘ die Erkenntnis und die weltumspannende Realisation des Gedankens Freiheit als des wahrhaften Prinzips menschlicher Gemeinschaftlichkeit, der „substantiellen Sittlichkeit, mit welcher die Freiheit des für sich seienden Selbstbewußtseins identisch ist.“¹⁶

Ende meint im schillerschen Sinne Zweck oder Ziel, das Ende der Geschichte kann als eigentlicher *Beginn humaner Existenz* interpretiert werden, als Anfang eines Zeitalters, in dem der Mensch als *neuer, höchster und letzter Heiliger* gilt. Darin besteht der Zentralpunkt dieser Konzeption, das Verständnis der *Moderne als Beginn der Möglichkeit wahrhaft menschlich gestalteter, freier Existenz. Begreifen und Gestalten der Freiheit, der conditio humana*, vor dieser Herausforderung steht die Menschheit. Aus einer Hegelschen Perspektive ist dies kein bequemes Unternehmen auf leichten Pfaden, kein Spazieren durch Rom oder in piemontesischen Weinbergen, kein Flanieren durch Turin oder Jena, eher wohl die schwierigste und riskanteste Herausforderung an die Menschheit überhaupt. Dieses Vorhaben gleicht einem großen Wagnis, gleicht einem Seiltanz ohne Fangnetz, einem Besteigen des Mount Everest ohne Seilschaft, es ähnelt einem Unternehmen, das zwar schon Siebenmeilenstiefel angelegt hat, aber sich in diesen noch wie in Kinderschuhen bewegt, noch am Anfang steht und dessen Gelingen nicht sicher sein kann.

II. Das Ende der Kunst als der Anfang freier Kunst

Der Fokus soll auf der zentralen Bedeutung der Kategorie Freiheit für die These vom *Ende der Kunst* liegen, eine bislang zu wenig

¹⁵ *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, TWA 20, 62.

¹⁶ *Enzyklopädie*, TWA 10, § 552, 364.

beachtete Perspektive. Auch in seiner Ästhetik betont Hegel unmissverständlich, dass wir in der Freiheit den höchsten Inhalt haben: „Die Freiheit ist die höchste Bestimmung des Geistes.“¹⁷ Worin besteht die Bestimmung der Kunst, der Inhalt, der Zweck moderner Kunst?¹⁸

Die Fixierung von grundlegenden Formen der Kunst ‚sind nichts als die verschiedenen Verhältnisse von Inhalt und Gestalt‘, wobei Hegel drei Stufen der historischen Kunstentwicklung, *drei Grundtypen der schönen Einheit von Idee und Gestalt* fixiert, welche mit den drei Hauptstufen in der Formation menschlicher Freiheit korrespondieren: 1) Die symbolische Kunstform und die orientalisch Welt als Reich der *natürlichen* Geistigkeit; 2) Die klassische Kunstform und die antike Welt als Reich der *schönen* Geistigkeit und 3) die romantische Kunstform und die moderne Welt als Reich der *freien* Geistigkeit. Konzipiert wird im Kern ein Fortschreiten in der künstlerischen Versinnlichung des Freien, ein Dreischritt von der Unangemessenheit, der Nicht-Entsprechung von Idee und Formierung über deren Angemessenheit und Einklang und der höheren Wiederherstellung der Unangemessenheit.

Die erste, beginnende Kunstform, die symbolische Kunst, repräsentiert das Suchen nach der Verbildlichung des Freien, die Idee hat ‚die Form noch in sich selber nicht gefunden‘¹⁹, Idee und Formierung stehen im Verhältnis der Unangemessenheit, der Nicht-Entsprechung. „Die symbolische Gestalt ist unvollkommen, weil einerseits in ihr die Idee nur in abstrakter Bestimmtheit oder Unbestimmtheit ins Bewußtsein tritt und andererseits dadurch die Übereinstimmung von Bedeutung und Gestalt stets mangelhaft und selber nur abstrakt bleiben muß.“²⁰ Dieser ‚zweifache, gedoppelte Mangel‘ werde in der klassischen Kunstform getilgt, in der freien adäquaten Einbildung der Idee in einer ihr entsprechenden Gestalt, in der Konstituierung der Angemessenheit, des ‚freien, vollendeten Einklangs‘ von Inhalt und Form, von Begriff und Realität. ‚Diese

¹⁷ *Ästhetik*, TWA 13, 134.

¹⁸ Die folgenden Ausführungen setzen frühere Überlegungen fort: Vieweg, Klaus, *Skepsis und Freiheit*, München, 2007 und Vieweg, Klaus, „Literary Castlings and Backwards Flights to Heaven: Sterne’s Überhumor in the Work of Jean Paul Richter and Theodor Gottlieb von Hippel“, in: *Shandean Humour in English and German Literature and Philosophy*, hg. v. Klaus Vieweg, James Vigus and Kathleen Wheeler, Oxford, 2013.

¹⁹ *Ästhetik*, TWA 13, 107.

²⁰ Ebd., 109.

Gestalt, welche die Idee als geistige an sich selbst hat, ist die menschliche Gestalt, der menschliche Körper gilt in der klassischen Kunstform ,nicht mehr bloß als sinnliches Dasein, sondern nur als Dasein und Naturgestalt des Geistes‘²¹, die Freiheit wird in Gestalt des Schönen formiert. Nur ist diese schöne Welt eine Struktur limitierter Freiheit, das politische Kunstwerk der Polis schließt die Mehrheit der menschlichen Akteure als politische Subjekte aus, über den schönen Menschen schwebte das Orakel als fremde abstrakte Notwendigkeit.

Diese Beschränktheit [der klassischen Kunst] ist darin zu setzen, daß die Kunst überhaupt das seinem Begriff nach unendliche konkrete Allgemeine, den Geist, in sinnlich konkreter Form zum Gegenstand macht und im Klassischen die vollendete Ineinsbildung des geistigen und des sinnlichen Daseins als Entsprechen beider hinstellt. Bei diesem Verschmolzensein aber kommt in der Tat der Geist nicht in seinem wahren Begriff nach zur Darstellung. Denn der Geist ist die unendliche Subjektivität der Idee, die als absolute Innerlichkeit sich nicht frei für sich herausgestalten vermag, wenn sie im Leiblichen als in ihrem gemäßen Dasein ergossen bleiben soll. Aus diesem Prinzip heraus hebt die romantische Kunstform jene ungetrennte Einheit der klassischen wieder auf, weil sie einen Inhalt gewonnen hat, der über die klassische Kunstform und deren Ausdrucksweise hinausgeht.²²

Die in der klassischen Kunstform erreichte Angemessenheit kann nicht wieder erreicht werden, diese schöne Geistigkeit ist die Vergangenheit der Kunst hinsichtlich der Entsprechung von Idee und Gestalt. Aber darin liegt zugleich der Mangel, an welchem ,die klassische Kunstform sich auflöst und den Übergang in eine höhere *dritte* fordert, nämlich in die *romantische*‘.²³ Der neue Inhalt ist nicht mehr an die sinnliche Darstellung als dem Gehalt *entsprechende oder angemessene* gebunden. Die Rede vom ,Vergangenheitscharakter der Kunst‘ bedeutet weder, dass die antike-klassische Kunst den unübertrefflichen Höhepunkt der Kunst darstellt, noch, dass die Kunst von dort an in ihre Agonie übergeht. Der neue Inhalt ist für Hegel das Wissen der Freiheit, die selbstbewusste Innerlichkeit, die ,freie konkrete Geistigkeit‘, darin wird die ,vollendete klassische Einigung der Idee und ihrer Realität‘ aufgehoben und auf höhere Weise in den Unterschied, in die Nicht-Entspre-

²¹ Ebd., 110.

²² Ebd., 111.

²³ Ebd., 111.

chung von Inhalt und Form des Symbolischen zurückgekehrt.²⁴ Hinsichtlich Schönheit hat die romantische Kunst ein differentes Verhältnis zur klassischen Kunst. Während in der griechischen Schönheit das Innere ‚ganz in deren leibliche Gestalt und Handlungen hineingebildet wird‘, zeigt sich die romantische Subjektivität, obwohl sie in der sinnlichen Äußerlichkeit erscheint, als wesentlich ‚aus dieser Leiblichkeit in sich zurückgeführt‘. Die Kunstgestalt zeigt, dass die eigentliche Subjektivität ‚*in ihr selbst* ihre kongruente Wirklichkeit hat‘.²⁵ Es handelt sich um eine ‚äußerlichkeitslose Äußerung‘, worin die Gestalt nicht mehr die klassische Strenge *gegen* das Partikulare und Zufällige hat, sondern der Mensch in diesem Besonderen bei sich selbst sein kann.²⁶ Die romantische Kunst kehrt der klassischen Schönheit teilweise den Rücken zu, das Innerlichste wird ‚mit Zufälligkeit äußerer Bildung verwoben und markierten Zügen des Unschönen ungeschmälerter Spielraum gewährt‘.²⁷ Der moderne Gedanke der Freiheit involviert notwendig auch das Geltendmachen der Besonderheit des Individuellen, Willkür und Zufälligkeit, wobei die moderne, romantische Kunst die Formen der Welt einfach nachahmen oder auch ‚durcheinanderwürfeln und fratzenhaft verziehen kann‘.²⁸ Die der klassischen Kunst eigene ‚*versöhnte*‘ Versinnlichung des Geistes, die Art und Weise des *eigentlichen, direkten* Ausdrucks hat ausgedient, die Bedeutung wird im Werk zugleich *formiert* und *deformiert, ver-fremdet*. Damit kehrt die Modernität auf höherer Ebene zur Orientalität, zu Symbolik und Metaphorik zurück. Die Beziehung, die Verwandtschaft von Gehalt und symbolischer Form unterliegt der willkürlichen Subjektivität des Künstlers und erfordert für die Aufdeckung des Verdeckt-Rätselhaften das Raisonnement des Rezipienten. Darin versinnbildlicht die romantische Kunst die Zerrissenheit und tiefe Entzweiung der modernen Welt. Die der symbolischen Kunstform eigentümliche Unangemessenheit und Trennung von Idee und Gestalt tritt jetzt so hervor, dass ‚die Idee in der freien Innerlichkeit als *in höherer Vollendung* erscheint und sich damit der *entsprechenden, angemessenen* Vereinigung mit dem Äußeren entzieht‘.²⁹

²⁴ Ebd., 111.

²⁵ *Ästhetik*, TWA 14, 144.

²⁶ Ebd., 142 u. 145 f.

²⁷ Ebd., 139.

²⁸ *Ästhetik*, TWA 13, 111 f.

²⁹ Ebd., 114.

Eine zweite Dimension der Unterscheidung von klassischer und romantischer Kunst liegt in der Kunst selbst, in ihrer Positionierung im Gefüge des absoluten Geistes. Erstens bleibt das Reich der schönen Kunst ein konstitutives, intrinsisches Moment des absoluten Geistes, als seiner ersten Stufe. Sie bleibt ein unverzichtbares Element der Konstitution moderner Freiheit, ohne die freie, romantische Kunst lässt sich kein modernes, freiheitliches Gemeinwesen konstituieren. Zweitens wandelt sich die Stellung im Gesamtgefüge des Lebens. War bei den Griechen die Kunst die höchste Form der Vergewisserung des Göttlichen und Absoluten, so verliert die Kunst diese Rolle: „Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft.“³⁰ Das Kunstwerk könne „unser letztes absolutes Bedürfnis nicht ausfüllen, wir beten kein Kunstwerk mehr an, unser Verhältnis zum Kunstwerk ist besonnenerer Art. Ebendeswegen ist es auch unser näheres Bedürfnis, über das Kunstwerk zu reflektieren.“³¹ Ausschließlich in diesem Sinne wird die Kunst von der Philosophie abgelöst, der Tatbestand der Freiheit verlangt die *denkende* Vergewisserung, aber die Kunst wird nicht in Philosophie transformiert oder aufgelöst. Die Kunst behauptet ausdrücklich ihr Terrain zwischen der ‚Prosa der Endlichkeit‘ und den höheren, weil ‚sinnlichkeitsloseren‘ Erfassungsformen des Absoluten, der Religion und der Philosophie.

Hegel spricht vom „Hinausgehen der Kunst über sich selbst, doch *innerhalb ihres eigenen Gebiets und in Form der Kunst selbst*.“³² Mit dem Wort „Ende“ wird nur der Abschluss der historischen Stufenfolge markiert, keinesfalls wird die Entfaltung der Kunst dementiert. Der „Schluss“ des trinitären Stufengangs impliziert den Anfang *freier* Kunst, die Thesen vom Tod oder Zerfall der Kunst gehen weit an Hegels Gedankengang vorbei. Die Kunst geht nicht unter, sie kann hingegen ‚immer mehr steigen und sich vollenden‘³³, aber sie unterliegt ihrer *entscheidenden, ultimativen* Transformation hinsichtlich der Konstellation von Bedeutung und Gestalt, freie Geistigkeit beinhaltet das *Frei-Werden* und das *Ver-Geistigen der Kunst*.³⁴ Die Rede vom *Ende der Kunst* folgt also

³⁰ Ebd., 141.

³¹ Hotho 1823, S. 6.

³² *Ästhetik*, TWA 13, 112.

³³ Ebd., 140.

³⁴ Vgl. dazu ausführlich: Vieweg, Klaus, *Skepsis und Freiheit*, München, 2007, S. 267-303.

schlüssig aus der Trinität der geschichtlichen Stufen der Kunst, gründet sich auf den Dreischritt *natürliche* Geistigkeit – *schöne* Geistigkeit – *freie* Geistigkeit. In diesem systematischen Aufbau kann keine qualitativ höhere ‚vierte‘ oder *weitere* Stufe Platz haben. Ende der Kunst bedeutet zunächst den prinzipiellen Ausschluss von weiteren oder höheren Stufen von Kunst. Beim Schlusse der romantischen Kunst sind wir auf dem Standpunkt der neuesten Zeit³⁵, die Kunst avanciert zu einem ‚freien Instrument‘, das der Künstler ‚nach Maßgabe seiner subjektiven Geschicklichkeit in Bezug auf jeden Inhalt handhaben kann‘, von der früheren Beschränkung auf bestimmte Formen ist er befreit.³⁶ Das Hinausgehen der Kunst über sich selbst auf ihrem eigenen Terrain, das Überschreiten des Ideals, beinhaltet die Überwindung aller vorherigen festen Beschränkungen, der Mensch in seiner Freiheit wird zum neuen und letzten Heiligen, Hegel spricht von einer All-gemeingültigkeit der Freiheit, die gestaltet wird, aber nicht *prinzipiell* zu überbieten ist. Ein solches Überbieten müsste einen neuen Zentralbegriff bereithalten, der dem Gedanken der *Freiheit* überlegen ist. Um den wären die Hegel-Kritiker doch inständig zu bitten.

Mit der freien Geistigkeit hat die menschliche Existenz ein Fundament geschaffen, von dem aus sich Modernität, eigentliche humane Existenz und damit freie Kunst erst zu entfalten beginnt. Ende der Kunst impliziert in keiner Weise die Bankrotterklärung oder die Todesanzeige der Kunst, im Gegenteil: beim Ende der Kunst handelt sich um einen Beginn, nämlich um den *Anfang der Entfaltung freier Kunst* – „in ihrer Freiheit ist die schöne Kunst erst wahrhafte Kunst“.³⁷

Mit anderen Worten: Ende der Kunst meint den Start der Ära einer Kunst der Freiheit, stets geprägt von der Möglichkeit des Scheiterns, des Verfehlens des Schönen, von den Kräften der dunklen Seite der Imagination. Insofern der moderne Künstler ‚sich vollständig in sich hinein singe‘, könne er aber auch in die eigene Banalität und Trivialität fallen. Es resultiert die permanente Gefahr, dass die Kunstwerke ihren Werk-Charakter verlieren, am Objekt erscheint keine in der Formgestaltung verankerte Differenz. Mancher ‚Klotz oder Stein‘ wird durch bloße Interpretation oder Verlagerung in eine Galerie oder in ein Museum als Kunst dekla-

³⁵ *Ästhetik*, TWA 14, 231.

³⁶ Ebd., 235.

³⁷ *Ästhetik*, TWA 13, 13.

riert. Die Kunst kommt bis zur Darstellung ihrer eigenen Auflösung, ihrer eigenen Gebrochenheit, ihrer ‚*eigenen Entmündigung*‘ (Danto) und sie weiß von dieser und drückt sie aus, sie weiß im Extrem von *Nichtigkeit* und *Sinnlosigkeit*. Die Diagnosen der cinephilen Pessimisten sprechen von Infantilisierung, von Brutalisierung, vom Primitivismus eines Mega-Trash, von der gleichgeschalteten Ästhetik des heutigen Films.³⁸ Diese Tendenz hatte Hegel hinsichtlich von Witz und Humor trefflich diagnostiziert: Es droht jederzeit das Abstürzen in ‚Karikaturen der Phantasie‘, in die ‚Widerwärtigkeit des Ungebildeten‘, in Plattheiten und matteste Trivialitäten.

Die Kunst insgesamt gerät genau wie die Gestaltung der Moderne insgesamt zum beständigen Abenteuer, zu einem beständigen Spiel mit dem Feuer, sie wird von Hegel mit keiner Zeile totgesagt, nur ihre Bedrohtheit, ihre innere Spannung, ihr Oszillieren zwischen Gelingen und Scheitern, ihre Absurdität, ihre Ambiguität, ihre Zerrissenheit offengelegt, ganz im Sinne von Goethe: „Das Absurde, mit Geschmack dargestellt, erregt Widerwillen und Bewunderung.“³⁹ Kunst gleicht bei Hegel dem, was über von Hippel und Laurence Sterne schon um 1800 geschrieben wurde: ‚In dem Farbenkleide des Witzes, unter dem Aufputz kecker Metaphern und eines allegorischen Schwunges‘ erscheint eine ‚*rätselhafte Sphinx*‘: ‚Ein unbegreiflicher Mischmasch von Weisheit, Torheit, Geschmack, Unsinn, feinem Scherz, unnachahmlicher Laune und unausstehlichen Plattheiten‘. Die Doppelgesichtigkeit wird schon hier drastisch herausgehoben, es wird in der Moderne sehr schwer, zwischen echter Kunst und unausstehlichen Plattheiten, zwischen Kunstwerk und unsäglichem Müll zu unterscheiden. Die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst verschwimmen, jeder Rundgang in einem Museum für moderne Kunst belegt dies. Goethe hat diese Bedrohtheit der Kunst trefflich beschrieben, wenn er von einem Wagstück spricht – die modernen Künstler leben in einer ‚ausgebildeten, verbildeten und vertrackten Welt‘, in einem ‚so unendlich verklausulierten, zersplitterten Zustand‘, worin das ‚Schickliche nicht mehr vom Unschicklichen abgesondert werden‘ könne. Insofern Bedeutung und Gestalt auseinanderfallen, kommt es nur auf die Subjektivität des Dichters an, welcher die fremdartige Ordnung

³⁸ Mihm, Kay, „Der Tod des Kinos“, in: *Film, Das Kino-Magazin*, 12/12.

³⁹ Goethe, Johann Wolfgang, Maximen und Reflexionen, in: *Goethes Werke*, Weimar Bd. 18, Maxime 277.

als ‚Wagstück‘ konstituiert. Nur die edle Natur des Autors liefere eine gewisse Garantie für das Gelingen.⁴⁰ Dies markiert den schmalen Grat, auf dem die moderne Kunst wandelt, das Spannungsfeld von Genialem und Geistreichem einerseits, sowie Trivialität, Primitivität und Langeweile andererseits. Die moderne Welt wie die moderne Kunst der Freiheit sollten Hegel zufolge als ein solches Wagstück begriffen werden, für das es keinerlei Garantie des Gelingens gibt.

III. Der inversive Humor am Ende der Kunst oder eine Apologie des Teufels

Ich rief den Teufel und er kam,
 Und ich sah ihn mit Verwundrung an.
 Er ist nicht häßlich und ist nicht lahm,
 er ist ein lieber, scharmanter Mann,
 Ein Mann in den besten Jahren,
 Verbindlich und höflich und welterfahren.
 Er ist ein gescheiter Diplomat,
 Und spricht recht schön über Kirch und Staat.
 Blaß ist er etwas, doch ist es kein Wunder,
 Sanskrit und Hegel studiert er jetzunder.

Heinrich Heine

Als ein der Moderne angemessener Regenschirm des Weisen (Erich Kästner), als ein Rettungsring für die modernen Stürme gilt Hegel der Humor. Der Gedanke des *objektiven*, *wahren* oder *tiefen* Humors nimmt eine Schlüsselstellung in Hegels Philosophie der Kunst ein, repräsentiert in besonderer Weise einen Grundzug der romantischen Kunst. Die Kunst wird zur Kunst ‚der Laune und des Humors‘, letzterer zeichnet sich im Anschluss an Aristophanes durch ‚Fülle und Innerlichkeit‘ aus. In seiner Konzeption des objektiven Humors verweist Hegel explizit auf dieses ‚zweideutige Doppellicht‘⁴¹, auf sein beständiges Schwanken zwischen der Tiefe des Witzes und bloß willkürlich-subjektiver Bizarrerie, zwischen

⁴⁰ Vgl. dazu: Goethe, „West-Östlicher Divan“, in: *Goethes Werke*, Bd. 7, S. 111-114.

⁴¹ *Hamanns Schriften*, TWA 11, 335.

genialer Kombinatorik und barocken, nicht erschließbaren Assoziationen, zwischen wahrhafter Humanität und frostig-geschraubtem Witz und Pseudo-Humor der Abscheulichkeit, zwischen genial-frappierenden Neuschöpfungen und platt-geistlosen Primitivismen früherer und heutiger Comedys und Comedians.

Der objektive Humor repräsentiert das ‚Hinausgehen der Kunst aus sich als Hineingehen des Menschen in sich‘, das Freisein oder ‚Einheimischsein‘ des Humanus – Freiheit als im Anderen seiner bei sich selbst sein. Der objektive Humor gilt Hegel als *gebildeter*, *geistreicher* und somit wahrhaft *freier* Humor. Hegel empfiehlt so nicht nur die Lektüre der Schriften von Platon und Aristoteles, sondern eben besonders der humoristischen Werke des Aristophanes, eines Shakespeare, Cervantes, Sterne und von Hippel. Die Meisterstücke der Kunst sollen das ‚geistige Bad, die profane Taufe sein, welche der Seele den ersten und unverlierbaren Ton und Tinktur für Geschmack und Wissenschaft gibt‘.⁴² In dieser Weise ästhetischer Bildung geht es darum, den Menschen die Freiheit anzusinnen, die Welt sich in Anschauung und Vorstellung zu eigen zu machen. Der Gedanken der Freiheit soll in sinnlich-anschauender Form Ausdruck finden. „Die Freiheit ist die höchste Bestimmung des Geistes“ – das Subjekt findet in dem ihm Gegenüberstehenden sich selbst, die Freiheit hat das Vernünftige zu ihrem Gehalte: die Sittlichkeit z. B. im Handeln, die Wahrheit im Denken.⁴³ Neben der Darstellung origineller Charaktere, Situationen und Schicksale, der feinsten und tiefsten Empfindungen sowie der geistvollen Verknüpfung von Weisheit und Torheit zeichnet sich der objektive Humor eben speziell auch durch den ‚philosophisch gedachten Gedanken‘ aus, durch das ‚Interesse des Denkens und des Gedankens‘⁴⁴, darin ist er *gebildeter*, *geistreicher* Humor.

Von besonderem Interesse bleibt die dem Humor immanente Negativität, die pyrrhonische Skepsis als die *freie Seite der Philosophie* hat ihr Komplement im objektiven Humor, welcher die *freie Dimension der modernen Kunst* darstellt, einer Kunst, die sich durch die *Inklusion des wahren Humors* auszeichnet. Moderne Subjektivität verlangt die vollbrachte Skepsis, sonst hat man keinen *Begriff* von dieser Subjektivität, sie verlangt aber ebenso das Lachen, den freien Humor, die gelungene Komik, sonst besitzt

⁴² Rede zum Schuljahresabschluß am 29. September 1809, TWA 4, 317f.

⁴³ Ästhetik, TWA 13, 134.

⁴⁴ Hamanns Schriften, a.a.O., 336.

man keine rechte *Vorstellung* vom Freimut und geistigem ‚Sauwohlsein‘. Diese Formen des Skeptischen könnten Schutz vor dogmatischer Erstarrung und fundamentalistischer Verblendung verleihen. Komik galt Friedrich Theodor Vischer als ‚die in die Sprache des Zwerchfells übersetzte negative Seite der Hegelschen Methode‘.

Hier geht es um eine einzige Facette, um den echten, tiefen Humor als Umkehrer, Umstülper, um seine inversive Kraft, um den Humor als *whimsical man*, der als komischer Teufel dem Öffnen der Büchse der Pandora, der dunklen Seite des Wollens und der Einbildungskraft, Paroli bietet. Dieses kreative, assoziative und kombinatorische Potential liegt im ‚kunterbunten Durcheinanderwürfeln‘ von Sachverhalten, im ‚Herüberundhinüberschweifen, im Kreuzundquerfahren subjektiver Einfälle‘, im genial-kreativen Verknüpfen des Heterogensten, worin die Gegenstände und der Autor preisgegeben werden.⁴⁵

Der antike Großmeister des wahrhaften Humors, Aristophanes, lieferte in seiner Komödie *Die Frösche* ein Muster der Umkehrungen als der ‚Hinundherzüge des Humors‘: In der Komödie wird Dionysos in die Unterwelt geschickt, um einen ordentlichen Tragiker herauf zu holen, statt des Euripides bringt er aber Äschylus mit. Hier zeigt sich ein Grundzug des Humors: das Verkehren und Verrücken alles scheinbar Festgefügteten, das Verkehren und Verrücken aller Gegenständlichkeit und Realität durch den Witz⁴⁶, die Unterbrechung des Gewohnten und sein Umstülpen ins Gegenteil – der Humor macht alle Bestimmtheiten wankend.⁴⁷ Im Auflösen der sakrosankten Ordnung bis zur Ordnungslosigkeit, in der Verkettung des Heterogensten, im Abbrechen des ruhigen Fortgangs des Üblichen, im Umkehren des Bestehenden soll jedoch das Substantielle, die Freiheit als der ‚Standpunkt der neuesten Zeit‘ hervorschimmern, wie die Sancho Pansas, die sich als Don Quixote verkleiden (André Gide).

Der Humor gleicht Jean Paul zufolge der *lex inversa* – „seine Höllenfahrt bahnet ihm die Himmelfahrt. Er gleicht dem Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz zukehrt, aber doch in dieser Richtung in den Himmel auffliegt. Dieser Gaukler

⁴⁵ *Ästhetik*, TWA 14, 229.

⁴⁶ Ebd., 198.

⁴⁷ Ebd., 237.

trinkt, auf dem Kopfe tanzend, den Nektar hinaufwärts.“⁴⁸ Im Gegensatz zu Euripides, der den edlen Bellerophontes mit dem stolzen Pegasos mit Eleganz zu den Göttern fliegen lässt, schickt Aristophanes den Bauern Trygaios mit einem riesigen Mistkäfer gen Himmel. Solch Humor sei „von Natur ein Geister- und Götterläugner“, ein Umkehrer, ein Rebell, er „gewährt dem Menschen Freilassung“.⁴⁹ Die Richtersche *lex inversa* enthält alle diese Dimensionen; die Abenteuer der Phantasie und der Sprache beschreibt Jean Paul als ‚freies Hysteronproteron‘, als Umkehrung des Gewohnten oder Üblichen.

Ein Grundmuster dieser ‚Narrensprünge der Phantasie‘ (F. T. Vischer) findet sich schon bei Lukian, der empfahl, vom Standpunkt des Hades aus zu schreiben. In der frühneuzeitlichen Satire *Gargantua et Pantagruel* von Francois Rabelais, in welcher der Topos der Verkehrung eine entscheidende Rolle innehat, tritt die Weisheit im Gewande der Narrheit auf, der Ernst verbirgt sich im Gelächter – ‚Das Lachen ist das Eigenste des Menschen, ist das Wesen des Humanen‘.⁵⁰ Das Rochieren, der Positionswechsel, die Umstülpung erscheint als Inversion des Himmels und des Klosters. Epistemon – der Wahrheitssucher – findet das Jenseits als eine Symbiose von Himmel und Hölle, in welcher alle früheren weltlichen und sozialen Verhältnisse *umgekehrt* sind, eine totale Inversion der verkehrten diesseitigen Welt. Die großen Figuren des Weltlichen müssen jetzt ihren Lebensunterhalt hart erarbeiten, Aeneas als Müller, Kleopatra als Zwiebelverkäuferin und Papst Alexander als Rattenfänger, der im Königsornat auftretende Diogenes verprügelt Alexander den Großen.⁵¹ Die Teufel treten als lustige Kerle (*whimsical men*) auf. Und es gibt wohl keinen besseren Platz, über den Teufel zu referieren, als Rom. Der Satan gilt Jean Paul als „die wahre *verkehrte* Welt der göttlichen Welt“, als der „große Welt-Schatten“ und scheinbar als der größte Humorist, der wahre *whimsical man*, der aber selbst wieder umgekehrt wird. Diese Selbstverkehrung beschreibt Jean Paul treffend in folgender Stelle: „Ungefähr vor drei Wochen hab‘ ich, der Teufel, auf der Redoute einige Zweifel gegen meine eigne Existenz [...] an den

⁴⁸ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, a.a.O., S. 129.

⁴⁹ Ebd., S. 200, 469.

⁵⁰ Köhler, Erich, *Die Abtei Thélème und die Einheit des Rabelais'schen Werks*, Darmstadt 1973.

⁵¹ Ebd., S. 299f.

Tag gelegt.“ Richter empfiehlt das Gegengift, es handelt sich um das berühmte Umkehren des Spießes (die Humoreske der Humoreske): „gegen den neuesten Anti-Egoismus des Satans, oder die Gründe, womit der Teufel in eigner Person an einem öffentlichen Orte seine Existenz abzuläugnen sich erfrecht hat“.⁵²

In der Erzählung *Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz* beichtet der Teufel als größter Humorist und Lichtbringer bei einem Politiker, der diese Beichte dem Autor Jean Paul beichtet, der dann dem Leser ‚die Beichte einer Beichte beichtet‘. Bei der ersten dieser Beichten erschien der Leibhaftige leibhaftig und anständig gekleidet, ohne seine Insignien Horn, Huf und Schwanz, mit einem Ordensstern in Form des Morgensterns – der Satan ‚konnte sich sehen lassen‘.⁵³ Der arme Teufel fiel gar auf die Knie und gestand seine Sünden: Er sei zwar kein besonderer Heiliger gewesen, nur der beigeordnete Genius der Staatsmänner. Er sei ‚so gut wie die beste Welt‘, sein Großvater ‚zündete eintausendachthundertsieben Kriegsfeuer an, um sich warm zu halten durchs Kalt-Machen der andern‘.⁵⁴ Des Teufels Beichte versammelt viele solche Umkehrungen: Er wollte nicht weiter als Vater der Lügen gelten, so habe er den Staatsmann als Erben an Sohnes Statt angenommen: „Der *blaue Dunst*, den wir machten, ging als das größte Blaufarbenwerk im Lande.“⁵⁵ (Ein Schelm, wer hierbei an die heutige Politik denkt.) Schließlich und endlich beschließt der Teufel die höchste Buße, nämlich in den ‚frömmsten Leib und Geist‘ seines weder Tod- noch Mordsünden kennenden staatsmännischen Beichtvaters, in den Politiker zu fahren – und weg war der Teufel! Es blieb ein verlegener Politiker zurück, der sich mit der höchst dummen Einbildung plagte, dass er den Teufel im Leibe habe.⁵⁶ Ähnlichkeiten mit heutigen Politikern sind rein zufällig.

⁵² Jean Paul, *Unpartheiische Beleuchtung und Abfertigung der vorzüglichsten Einwürfe womit Ihre Hochwürden meine auf der neuerlichsten Maskerade geäußerte Meinung von der Unwahrscheinlichkeit meiner Existenz schon zum zweitenmale haben umstossen wollen; auf Verlagen meiner Freunde abgefasst und zum Druck befördert vom Teufel*, in: *Sämtliche Werke* Abt. II. Erster Band, S. 927.

⁵³ Jean Paul, *Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz mit fortgehenden Noten; nebst der Beichte des Teufels bei einem Staatsmanne*, in: *Sämtliche Werke*, Abt. I, Sechster Band, S. 69, 70 f.

⁵⁴ Ebd., S. 71.

⁵⁵ Ebd., S. 73.

⁵⁶ Ebd., S. 75.

Resümee

Ungeachtet aller Teufeleien der Moderne vermag Kunst einen essentiellen Beitrag zur Modernität als einer *Kultur der Freiheit* leisten. Kunst kann mit ihrer Bilderwelt zur Bildung beitragen, Freiheit den Menschen ‚an-sinnen‘, in Gestalt von Anschauung und Vorstellung den Gedanken der Freiheit anregen, empfehlen, an- oder ‚zumuten‘. Ungeachtet aller Unkenrufe, aller Rufe nach ihrem Totengräber stehen wir erst am Anfang moderner Kunst. Wir sollten wie Umberto Eco William von Baskerville das Lachen hoch schätzen, uns somit ganz im Sinne von Nestroy immer einen Jux machen und ähnlich wie Hegels Lieblingsromancier Laurence Sterne stets „unter dem Colorit des witzigen Scherzes“⁵⁷ den Ernst bewahren. Der wahre, geistreiche Humor gleicht einem ‚ganz unbefangenen, leichten, unscheinbaren Fortschlendern, das in seiner Unbedeutendheit gerade den höchsten Begriff von Tiefe gibt; da es Einzelheiten sind, die ordnungslos emporsprudeln, muß der innere Zusammenhang um so tiefer liegen und in dem Vereinzelten als solchem den Lichtpunkt des Geistes hervortreiben.“⁵⁸ Der Humor habe ihn – Tristram Shandy – keinen Augenblick des Lebens im Stich gelassen. Als der Tod an seine Tür pochte, hieß er ihn wieder verschwinden, er habe sich in der Tür geirrt, woraufhin der Tod Shandy Hall verließ. So sollten wir wohl mit dem angeblichen Tod der Kunst umgehen. Der Tag, an dem die Kunst stirbt, kann nur der St. Nimmerleinstag sein, die Angelsachsen sagen *when pigs fly*, oder wie man vielleicht in Rom spricht: der Tag von Martin Luthers Himmelfahrt – *alle calende greche*.

⁵⁷ *Wielands Briefwechsel*, Dritter Band, hg. v. Hans Werner Seiffert, Berlin, 1975, S. 161. Vgl. dazu: Geier, Manfred, *Worüber kluge Menschen lachen. Kleine Philosophie des Humors*, Reinbek bei Hamburg, 2006.

⁵⁸ *Ästhetik*, TWA 14, 231.

ERZSÉBET RÓZSA (DEBRECEN-MÜNSTER)

Vom „Ideal der Schönheit“ zum Prinzip der subjektiven Freiheit und dem „formellen Gesetz“ des Schönen. Hegels These über das Ende der Kunst

Im Folgenden wird Hegels These über das Ende der Kunst im Hinblick auf einige seiner *systematischen* Überlegungen zur modernen Kunst und auf seine *Konzeption der Moderne* erörtert. Diese Konzeption ist auch ein wichtiger Aspekt seiner *praktischen Philosophie*, deren Bedeutung für die Kunstphilosophie auch D. Henrich anerkennt, ohne aber darauf einzugehen. Ausschließlich auf der Ebene der theoretischen Philosophie Hegels untersucht er dessen Kunstphilosophie.¹ Diese Entscheidung hat Folgen für die Auslegung von Hegels These über das Ende der Kunst. Im Blick auf Hegels praktische Philosophie bzw. Theorie der Moderne gewinnt man nämlich andere und sogar andersartige Aspekte dieser These als nur aus der Perspektive der theoretischen Philosophie. Dafür spricht übrigens auch die strukturelle Einordnung der Kunst in den Bereich des Geistes, welche den objektiven Geist als zentrales Feld der Theorie der Moderne und der praktischen Philosophie überhaupt verfolgt und unmittelbar in dem absoluten Geist zu finden ist. Aber nicht diese Einordnung an sich, sondern die *multidimensionale Gesamtstruktur* der praktischen Philosophie Hegels bietet diejenige komplexe Perspektive an, aus der die *Transformation der Kunst vom Ideal der Schönheit zum Prinzip der subjektiven Freiheit und zum formellen Gesetz des Schönen in der modernen Kunst* zu deuten ist.²

¹ Henrichs Akzentuierung der theoretischen Philosophie in Bezug auf die Kunst drückt exemplarisch aus, wie er die Subjektivität erörtert. Die Subjektivität wird in epistemischer bzw. seinsphilosophischer Bedeutung aufgefasst. Sie wird letztlich im Rahmen des Selbstbewusstseins interpretiert, ohne aber dessen intersubjektive bzw. soziokulturelle Aspekte miteinzubeziehen. Diese Aspekte der Selbstbewusstseinsstruktur sind aber für Hegel unausweichlich. Vgl. Henrich, Dieter: „Subjektivität und Kunst“, in: Ders.: *Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*, Frankfurt am Main, 2003, S. 13-15.

² Zur Mehrdimensionalität als Hegels Methode s.: Rózsa, Erzsébet: „Mehrdimensionalität der praktischen Philosophie mit Blick auf ihre Grundmotive und ihre

Ziel folgender Untersuchung ist, auf die in der modernen Kunst selbst wurzelnde Spannung aufmerksam zu machen, welche bei Hegel für die Kunst in ihrem *Auflösungsprozess* zugleich eine *neuartige Bereicherung* mit sich bringt. Diese tief angelegte Ambivalenz der modernen Kunst hat Hegel teils historisch, im Vergleich mit der Kunst von früheren Zeiten, teils in *systematischen* Zusammenhängen problematisiert. Im Vorfeld seiner Theorie der Moderne kommt eine neue grundlegende Funktion der Kunst für die Gesamtkultur, inklusive auch der Denk-, Gesinnungs- und Verhaltenskultur der Moderne zum Ausdruck. Diese Funktion besteht in der „Bildung zur Freiheit“ der Einzelnen als freie Wesen.³ Die subjektive Freiheit als Grundprinzip der „modernen Zeit“ zieht eine radikale Wende auch innerhalb der Kunst nach sich. Hierzu gehören solche Kennzeichnungen wie die Innerlichkeit als neues Prinzip und neuer Inhalt, die Zufälligkeit des Inhalts und der Handlungen, die formelle Selbstständigkeit der Charaktere, der Künstler als „freier Geist“, das Gemeine und das „Unschöne“ als Thema, das Kunstwerk als ein „harmloses Spielen“, der neuartige Genuss des Kunstwerkes auch als Selbstgenuss der modernen, selbstzentrierten Individualität und der Formalismus als grundlegende Ausrichtung der modernen Kunst überhaupt.⁴

Bildungsfunktion“, in: Dies.: *Versöhnung und System. Zu Grundmotiven von Hegels praktischer Philosophie*, München, 2005, S. 72-76.

³ Zu Hegels Bildungskonzeption im Blick auf seine Deutung der modernen bürgerlichen Welt und der ihr entsprechenden Haltung der Bürger, die frei sind, vgl. Rózsa, Erzsébet: „Bildung und der ‚rechtschaffene Bürger‘. Zu Hegels Bildungstheorie im Rahmen seiner Konzeption der bürgerlichen Gesellschaft in der Philosophie des Rechts“, in: Dies.: *Hegels Konzeption praktischer Individualität*, hg. v. Kristina Engelhard u. Michael Quante, Paderborn, 2007, S. 85-102. – Aus der neueren Literatur s. den Sammelband: *Bildung und Freiheit. Ein vergessener Zusammenhang*, hg. v. Klaus Vieweg u. Michael Winkler, Paderborn/München/Wien/Zürich, 2012.

⁴ Der Gedanke, dass Hegels Konzeption der modernen Kunst viele Aspekte hat, ist in verschiedensten Deutungen zu finden. Gethmann-Siefert hat Hegels These vom Ende der Kunst als Grundlage einer Theorie der Avantgarde aufgefasst. Vgl. dieselbe: „Danto und Hegel zum Ende der Kunst. Ein Wettstreit um die Modernität der Kunst und Kunsttheorie“, in: *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, Herta Nagl-Docekal, Erzsébet Rózsa u. Elisabeth Weisser-Lohmann, Berlin, 2013, S. 17-37, hier: S. 21-23. In einem früheren Aufsatz schreibt Gethmann-Siefert dem Komischen und dem Humor eine paradigmatische Bedeutung für die romantische Kunst bei Hegel zu. Dies.: „Drama oder Komödie? Hegels Konzeption des Komischen und des Humors als Paradigma der romantischen Kunstform“, in: *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, hg. v. Annemarie

Diese Kennzeichnungen der modernen Kunst lassen sich *nur* in der Perspektive des Ideals der Schönheit nicht erklären, allerdings aber in der praktischen Philosophie als einer Theorie der Moderne mit ihrem Kerngedanken der modernen Freiheit. Gerade im Vorfeld des von Hegel thematisierten Strukturwandels vom Ideal der Schönheit der klassischen Kunst zum Prinzip der subjektiven Freiheit der Moderne ist es zu erklären, warum dies ein bis heute inspirierendes Deutungspotenzial auch für die nachhegelsche Kunst enthält. Dieser Strukturwandel erklärt auch die Bedeutung der auf den ersten Blick marginalen Anmerkung Hegels über das formelle Gesetz des Schönen, womit er eine weitere historische Form der Schönheit im Vergleich mit ihrem antiken Ideal zum Ausdruck bringt.

In meinem Beitrag stütze ich mich auf die dreibändige *Ästhetik* als bekannteste, wobei nicht die authentischste Fassung.⁵

I. Romantische Kunst im soziokulturellen Horizont der „neuen Weltanschauung“⁶

Als Hegel die allgemeinen Kennzeichnungen der romantischen Kunst im Band II der *Ästhetik* ausführt, redet er über „eine neue Weltanschauung“.⁷ Der Kern der neuen Weltanschauung liegt im Aufgeben des Ideals der Schönheit der klassischen Kunst, an des-

Gethmann-Siefert, Luc de Vos u. Bernadette Collenberg-Plotnikov, München, 2005, S. 175-187. F. Iannelli untersucht die Problematik der nicht-mehr schönen Kunst und des Hässlichen bei Hegel. Vgl. dazu: Dies.: *Das Siegel der Moderne. Hegels Bestimmung des Hässlichen in den Vorlesungen zur Ästhetik und die Rezeption bei den Hegelianern*, München, 2007. – K. Vieweg fokussiert auf Hegels Überlegungen über das Komische und den Humor im Blick auf die moderne Kunst. Vgl. Ders.: „Heiterer Leichtsinns und fröhlicher Scharfsinn. Zu Hegels Verständnis von Komik und Humor als Formen ästhetisch-poetischer Skepsis“, in: *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste* (siehe o.), S. 297-310.

⁵ Vgl. dazu: Gethmann-Siefert, Annemarie, „Einleitung: Gestalt und Wirkung von Hegels Ästhetik“, in: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Berlin 1823. Nachgeschrieben v. H. G. Hotho, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, Hamburg, 1998, S. XV-XX.

⁶ Hegels Auffassung der modernen Kunst deckt sich mit seiner Theorie der romantischen Kunst, die die dritte Phase ihrer Geschichte darstellt. Aber dieser Begriff der romantischen Kunst deckt sich weder mit der literaturwissenschaftlichen Deutung noch mit der üblichen Auffassung der Romantik.

⁷ *Ästhetik*, TWA 14, 131.

sen Stelle nun der *Geist* tritt. Seinem Wesen nach ist der Geist aber weder schön (oder hässlich) noch gut (oder böse), sondern *frei*.⁸ Die *Freiheit* als grundlegendes Charakteristikum des Menschlichen tritt in der Moderne in ihre unendlich subjektive Gestalt eines jeden ein.⁹ In diesem thematischen Punkt wird deutlich, warum und wie die Wende vom Ideal der Schönheit zum Prinzip der subjektiven Freiheit eine radikal neue Herausforderung für die Kunst nach sich zieht. Es geht darum, dass sich die subjektive Freiheit jetzt von substantiell-sittlichen Mächten abschneidet. Die Konsequenz dieser Art Freiheit besteht für die Kunst darin, dass es *etwas „Höheres als die schöne Erscheinung des Geistes“ gibt*. Hegel formuliert diese Behauptung in der Einleitung zur romantischen Kunst:

Dennoch gibt es Höheres als die schöne Erscheinung des Geistes in seiner [...] sinnlichen Gestalt [...]. Die einfache, gediegene Totalität des Ideals löst sich auf und zerfällt in die gedoppelte Totalität des in sich selber seienden Subjektiven und der äußeren Erscheinung [...]. Der Geist [...] kann sein entsprechendes Dasein nur in seiner heimischen, eigenen geistigen Welt der Empfindung, des Gemüts, *überhaupt der Innerlichkeit* (hervorgehoben von mir – ER) finden. Dadurch kommt der Geist zum Bewußtsein, sein Anderes, seine *Existenz*, als Geist an ihm und in ihm selber zu haben und damit erst seine Unendlichkeit und Freiheit zu genießen.¹⁰

Dieses „Höhere“ im Romantischen als geschichtliche Phase der modernen Kunst verbindet sich mit der neuen Weltanschauung, die *als ein neuartiger soziokultureller Horizont aufzufassen ist, in dem die Kunst mit der Bildung bzw. Kultur als zentralen weltlichen Formen des Geistes und den Entwicklungen, Phänomenen und Prinzipien der modernen Welt überhaupt verknüpft wird*.¹¹ In diesem breiten Horizont entwickelt sich das Prinzip der subjektiven Freiheit eines jeden zu einer neuen Welt, welche Freiheit sich fundamental von der antiken substantiell-sittlichen Freiheit, deren Weltanschauung und deren künstlerischer Darstellung unterscheidet. Eine wichtige Folge für die Kunst ist die *gedoppelte Totalität*

⁸ Vgl. *Enzyklopädie*, TWA 10, § 382, 25 f.

⁹ Vgl. dazu den Beitrag von K. Vieweg in diesem Band.

¹⁰ *Ästhetik*, TWA 14, 128.

¹¹ Es handelt sich Hegel zufolge um die Profanisierung der Freiheit (und der Vernunft) als Grundwerte der westlichen Kultur, was Habermas ins Zentrum seiner Deutung stellt. Vgl. Habermas, Jürgen, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt am Main, 1986, S. 7-9.

des Ideals, die „das in sich selber seiende Subjektive“ und die äußere, *nicht mehr unbedingt schöne Erscheinung* ausmachen.¹²

Als Komponente dieser neuen Totalität ist das in sich selber seiende Subjektive keine beliebige Subjektivität. Dieses Subjektive hat seinen eigenen Ort in der *Innerlichkeit*, die die Sphäre der *Selbstbeziehungen* der *freien Individuen* überhaupt darstellt.¹³ In der Innerlichkeit bereitet sich ein neues Verhältnis zu Kunstwerken vor: das von Hegel betonte *Genießen* der Freiheit nicht nur des Künstlers und des Betrachters (Rezipienten) innerhalb der Kunst, sondern auch das der *eigenen* Freiheit eines jeden als modernen Individuums.

II. Innerlichkeit als „Erfassen der subjektiven Freiheit“

Hegel stellt fest: „Der wahre Inhalt des Romantischen ist die absolute Innerlichkeit, die entsprechende Form die geistige Subjektivität, als Erfassen ihrer Selbstständigkeit und Freiheit.“¹⁴ In diesem Zusammenhang zeigt sich: die Innerlichkeit ist nicht nur ein Set von epistemischen Formen (Empfindung, Gemüt, Vorstellung), sondern sie wird zum *Inhalt*. Diese Innerlichkeit bezeichnet Hegel als das „Erfassen“ der „Selbstständigkeit und Freiheit“ der Subjektivität. Dies macht die neue fundamentale Ausrichtung der modernen Kunst überhaupt aus, die sich von dem Substantiellen als Inhalt ablöst und bringt zugleich die grundlegende strukturelle Wende der Orientierung von dem klassischen Ideal der Schönheit zum modernen Prinzip der Freiheit zum Ausdruck. Diese Wende eröff-

¹² *Ästhetik*, TWA 14, 128.

¹³ Die Innerlichkeit als „innere Subjektivität“ „macht das Grundprinzip der romantischen Kunst aus“. *Ästhetik*, TWA 14, 128. – Die Innerlichkeit stellt Ch. Taylor ins Zentrum des Fragens nach der Identität in der Moderne. Seine Konzeption macht aufmerksam auf den Zusammenhang von Hegels kunstphilosophischen Grundlagen, darunter der Innerlichkeit mit der Hegelschen Konzeption der modernen Individualität. Vgl. dazu Taylor, Charles: *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*, Frankfurt am Main, 1996. – Vgl. dazu auch: Rózsa, Erzsébet: „Hegel über die Kunst der ‚neueren Zeit‘ im Spannungsfeld zwischen der ‚Prosa‘ und der ‚Innerlichkeit‘“, in: *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, S. 121-142, Anm. 4.

¹⁴ *Ästhetik*, TWA 14, 129.

net neue Möglichkeiten für die Kunst auf dem Weg des Suchens nach neuen Formen und Inhalten, die sich in erster Linie in der Innerlichkeit konzentrieren.

Das Problematische entsteht im Verhältnis der Kunst zum Absoluten. In der Kunst kann, so Hegel, die absolute Subjektivität bzw. die absolute Innerlichkeit kunstgemäß nicht dargestellt werden, wie er es am Beispiel von Christus exemplifiziert.¹⁵ Darin zeigt sich eine radikale Metamorphose im Verhältnis des Menschen als unendlich frei gewordenem Individuum zum Absoluten. Die unendlich subjektive Freiheit beeinflusst nicht nur das Verhältnis zum Absoluten in und durch Kunst, sondern auch das zu den weltlichen Sphären. Dies bringt die Miteinbeziehung des „äußeren Daseins“ in die Sphären der Innerlichkeit mit sich. Diese Wende stellt einen entscheidenden Schritt für die neue Kunst dar und zieht eine zweite Phase der romantischen Kunst nach sich. Damit entsteht eine neuartige weltliche und zugleich innerliche bzw. verinnerlichte Weltanschauung, die die Orientierung am Ideal der Schönheit nicht mehr erfordert. In dieser Phase des Romantischen werden sich das Ewige und das Absolute „zum Dasein auseinanderbreiten“ – so Hegel.¹⁶ Im Umfeld dieses weltlichen Daseins, das gemein, unschön, hässlich sein kann, braucht die dieses Dasein darstellende Kunst das Ideal der Schönheit als absoluten Maßstab der antiken Kunst nicht mehr.

In diesem Zusammenhang verweist Hegel auf die Leistung der neuen Weltanschauung im Blick auf das Defizit der klassischen Skulptur. Hier geht es darum, dass „der Ausdruck der einfachen Seele, das Licht des Auges abgeht. Die höchsten Werke der schönen Skulptur sind blicklos, ihr Inneres schaut nicht als sich wissende Innerlichkeit in dieser geistigen Konzentration, welche das Auge kundgibt, aus ihnen heraus.“¹⁷ D. h. der Mangel an Innerlichkeit als Sphäre der Selbstrelationen ist das größte Defizit der grie-

¹⁵ Die absolute Innerlichkeit bzw. Subjektivität ist nur dem Denken angemessen zugänglich. „Die absolute Subjektivität als solche jedoch würde der Kunst entfliehen und nur dem Denken zugänglich sein, wenn sie nicht, um wirkliche, ihrem Begriff gemäße Subjektivität zu sein, auch in das äußere Dasein hereinträte und aus dieser Realität sich in sich zusammennehme.“ (*Ästhetik*, TWA 14, 130.) Diese grundlegende Schwierigkeit zeigt Hegel auch in der künstlerischen Darstellung Christi auf, die in die religiös-christliche Weltanschauung eingebunden war.

¹⁶ *Ästhetik*, TWA 14, 131.

¹⁷ Ebd., 131 f.

chischen Skulpturen. Darin zeigt sich diejenige Grenze der Kunst der Alten, die die modernen Individuen durch ihre mehrfach reflexiven Relationen zu sich, zu anderen und zur Welt im Ort der Innerlichkeit und in Bezug auf neue Gestalten des Weltlichen überschreiten können.

In der durch die *Innerlichkeit und Wirklichkeit* als systematische Begriffe gekennzeichneten romantischen Kunst ergeben sich darum neue Möglichkeiten für die künstlerische Darstellung: einerseits im Hinaustreten in das wirkliche Dasein, andererseits in der sich wissenden, selbstbezogenen Innerlichkeit. Diese Aspekte eröffnen eine andersartige, teils höhere Leistungsfähigkeit der Kunst. Die Innerlichkeit macht die subjektive Freiheit als Grundprinzip der neuen Weltanschauung auch in Kunstwerken geltend, eben in ihrer Verknüpfung mit dem Wirklichen und Gegenwärtigen im jeweiligen, gemeinen, unschönen Dasein. Das Ideal der Schönheit und sogar *kein Ideal mehr dient als Maßstab* für Kunstwerke und auch für Individuen, die die Kunst darstellt oder die sie eben genießen.

Die weltanschauliche Wende vom Ideal des Schönen zu neuen Ausrichtungen vom Innerlichen und Weltlichen bringt eine Reihe von Folgen in der Kunst mit sich. Eine fundamentale Folge ist die „*schrankenlose Mannigfaltigkeit*“ in künstlerischen Darstellungen des Menschlichen.¹⁸ Die romantische Kunst erlaubt „*allem und jedem Stoff [...] ungehindert in die Darstellung einzutreten.*“¹⁹ Diese unendliche Mannigfaltigkeit drückt zugleich die unendliche *Pluralisierung* und *Multiplizierung* der Komponenten der Kunst wie Inhalt, Form, Charaktere, Handlungen, Themen und Figuren aus.

¹⁸ Ebd., 137. – Hegel spricht immer wieder die Kennzeichnung der schrankenlosen Mannigfaltigkeit an. Er stellt fest: „Der Kreis der Gegenstände, welche diese Sphäre umfassen kann, erweitert sich ins Unbegrenzte, da sich die Kunst [...] die zufällige Wirklichkeit in deren schrankenlosen Modifikation von Gestalten und Verhältnissen [...] zum Inhalt nimmt“. „Indem nun aber dies absolute Innere sich zugleich in seinem wirklichen Dasein als menschliche Erscheinungsweise ausspricht und das Menschliche mit der gesamten Welt in Zusammenhang steht, so knüpft sich hieran zugleich eine breite Mannigfaltigkeit sowohl des geistig Subjektiven als auch der Äußeren, auf welches der Geist sich als auf das Seinige bezieht.“ (*Ästhetik*, TWA 14, 132.) Die romantische Kunst erlaubt „*allem und jedem Stoff [...] ungehindert in die Darstellung einzutreten.*“ (*Ästhetik*, TWA 14, 140.)

¹⁹ Ebd.

Das Weltliche als das Äußere müsse aber zugleich „auf das Innere, auf Gemüt und Empfindung, als das wesentliche Element zurückdeuten“.²⁰ Im Sinne der *Zurückdeutung* als Reflexion auf die Komponenten der neueren Kunst redet Hegel über eine „absichtliche Annäherung an die Zufälligkeit des unmittelbaren, für sich genommen unschönen und prosaischen Daseins“.²¹ Diese „absichtlich“-reflexive Haltung bringt zum Ausdruck, auch das Unschöne und das Prosaische im Dasein *künstlerisch schrankenlos* darstellen zu können.

Die schrankenlose Pluralisierung der Komponenten der Kunst ist aber ein widersprüchlicher Prozess. Die romantische Darstellungsweise bringt einerseits eine *Verengung*, andererseits eine *Erweiterung* mit sich. Die Verengung steht mit der Marginalisierung und sogar der Eliminierung des Absoluten bzw. des Sittlich-Substantiellen als Umfeld des Ideals in engem Zusammenhang. Hegel bemerkt: „der Inhalt der romantischen Kunst, in betreff auf das Göttliche wenigstens, sehr *verengt*.“²² Die Erweiterung des Inhalts bedeutet auch eine Bereicherung der Kunst. Hegel fasst dies so zusammen:

Indem nun aber dieser absolute Inhalt in den Punkt des *subjektiven Gemüts* zusammengedrängt erscheint und somit aller Prozeß in das menschliche Innere hineinverlegt wird, so ist dadurch der Kreis des Inhalts auch wieder unendlich erweitert. Er schließt sich zu schrankenloser Mannigfaltigkeit auf.²³

Er fährt fort: „Dadurch wird die Geschichte des Gemüts unendlich reich und kann sich zu immer veränderten Umständen und Situationen aufs vielfachste gestalten.“²⁴

Die Kunst gönnt dem *Unschönen* „*einen ungeschmälerten Spielraum*“: die Weise der wirklichen Gestaltung in der romantischen Kunst „scheut sich keineswegs, dies reale Dasein in seiner endlichen Mangelhaftigkeit und Bestimmtheit in sich aufzunehmen. Hier ist also jene ideale Schönheit verschwunden.“²⁵ „Die romantische Kunst [...] wendet diesem Gipfel der Schönheit den Rücken; sie verwebt ihr Inneres auch mit der Zufälligkeit der äußere-

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd., 223.

²² Ebd., 137.

²³ Ebd., 137 f.

²⁴ Ebd., 138.

²⁵ Ebd., 139.

ren Bildung und gönnt den markierten Zügen des Unschönen einen ungeschmälernten Spielraum.“²⁶

Es hat sich herausgestellt: gerade an der *Grenze* zwischen der Bereicherung und der permanenten Selbstauflösung der Kunst ist die moderne Kunst zu platzieren und als *ständige Infragestellung durch sich selbst* aufzufassen. In diesem selbstauflösenden und zugleich selbstschaffenden Prozess lässt die subjektive Freiheit als universales weltliches und zugleich von den Einzelnen verinnerlichtes und zu verwirklichendes Prinzip „die ideale Schönheit“ der Alten verschwinden.

III. „Sichbegnügen“ als Selbstgenuss des modernen Individuums durch seine eigenen (Kunst)werke

Der Selbstbezug ist eine entscheidende Kennzeichnung der Einstellung des modernen Individuums, der auch für die moderne Kunst von Bedeutung ist.²⁷ Hegel unterscheidet mehrere Aspekte des Selbstbezuges. Der eine Aspekt ist der Selbstgenuss. Es geht hier um die „Freudigkeit des selbstständigen Daseins überhaupt“ und um „das Recht, jedes Geschäft, sei es das Kleinste, auszuführen, mit ganzer Seele dabei zu sein.“ Es kommt in erster Linie auf die habituelle Einstellung des modernen Individuums an, das in seinem Dasein überhaupt freudig und in seinen weltlichen Geschäften „mit ganzer Seele dabei“ sein kann. Hegel fährt fort: „Auf unserer Stufe nun ist es die Innigkeit im unmittelbar Gegenwärtigen selbst, in den alltäglichen Umgebungen, in dem Gewöhnlichsten und Kleinsten, was zum Inhalte wird.“²⁸ Hier handelt es sich um einen weiteren Aspekt des Selbstbezuges in der modernen Existenzweise, in der sich die Innigkeit auf das unmittelbar Gegenwärtige bezieht. Dieses Gegenwärtige wird verinnerlicht, damit zum Inhalt. Auf diese Weise entstehen neuartige Inhalte auch für die Kunst, die vom Ideal der Schönheit weit entfernt liegen.

²⁶ Ebd.

²⁷ Zu Strukturen der Selbstrelationen im existentiellen und lebens- bzw. handlungsorientierenden Sinne vgl. Rózsa, Erzsébet: Personale und soziale Identitäten im Hinblick auf Selbstrelationen bei Hegel. *Hegel-Jahrbuch*, 2014, (im Erscheinen).

²⁸ *Ästhetik*, TWA 15, 62.

Hegels Bemerkung zeigt, dass ihn das Verschwinden des Ideals der Schönheit nicht traurig macht. Er findet auch in der neuen Entwicklung etwas Substantielles: die „Lebendigkeit und Freudigkeit des selbstständigen Daseins überhaupt“. Es geht ihm um das Verhältnis des Menschen zu diesem neuartigen Substantiellen, in dessen Mittelpunkt das sich genießende Individuum steht. Der im Gegenwärtigen lebende und genießende Mensch führt jedes Geschäft so aus, dass er darin „mit ganzer Seele“ dabei ist. Auf diese Weise entfalten sich die Selbstverwirklichung in dem jeweiligen Gegenwärtigen und die Selbstidentifikation (mit ganzer Seele dabei zu sein) als Aspekte der habituellen Einstellung des modernen Individuums.

Diese Art des Selbstgenusses stellt das Fundament für den neuartigen *Genuss durch Kunst* dar, der sich sowohl auf den Rezipienten (Beobachter) als auch auf den Künstler auswirkt. Diesen Genuss durch Kunst kennzeichnet Hegel im Blick auf den Rezipienten folgenderweise:

Die Kunst nun aber in Darstellung solcher lebendigen Wirklichkeit verändert vollständig unseren Standpunkt zu derselben, indem sie [...] unsere andernwärts beschäftigte Aufmerksamkeit ganz auf die dargestellte Situation hinleitet, für die wir, um sie zu genießen, uns in uns sammeln und konzentrieren müssen.²⁹

Der moderne Kunstgenießer ist vor allem der *Beobachter* als reflektierende Individualität. Von ihm wird eine intensive Aufmerksamkeit und Konzentration erfordert. Das neue Element im Genuss ist eben diese starke reflexive Position, die von der unmittelbaren Heiterkeit des Genusses der Griechen, aber teils auch von der Bildung der Neuzeit entfernt liegt. Hier ist der Gegenstand des Genusses ein Kunstwerk, mit dem der Beobachter distanziert ins Verhältnis tritt, um das Kunstwerk nicht unmittelbar zu genießen, sondern vor allem intellektuell aufzuarbeiten. Darum ist dieser Genuss kein unmittelbar heiterer mehr, sondern ein intensiv-konzentrierter reflexiver Akt. In diesem Sinne haben sich die Struktur und auch die Bedeutung des Genusses in der Perspektive des Beobachters wesentlich verändert. Diese Perspektive fokussiert nun auf die *reflexiv-kritische Ebene der Kunst*, die die *Freiheit im Gedanken* in das Zentrum stellt. In diesem Sinne geht es dem Beobachter oder Kritiker in erster Linie nicht um seine Bildung und Ausbildung,

²⁹ Ebd., 64.

sondern um seine eigene Freiheit in seiner eigenen Gedankenwelt, die zugleich durch die Weltanschauung mit der Gedankenwelt der Moderne eng verbunden ist.

Das andere Subjekt des Genusses in der Kunst ist der *Künstler*. In diesem Zusammenhang zeigt sich der Künstler auch als *Idealtyp des modernen Menschen*, der nicht einfach sein Geschäft erfüllt, d. h. ein Werk hervorbringt, wo er „mit ganzer Seele dabei“ ist. Darüber hinaus macht er sich selbst zum absoluten Urheber aller Dinge, womit er nicht nur seine Kunstwerke, sondern auch seine Seinsformen *legitimieren* kann: „Denn bei seinem Handeln kommt es ihm weniger darauf an, ein in sich selbst begründetes und durch sich selbst fortbestehendes Werk zu vollbringen, als vielmehr nur überhaupt sich geltend zu machen“.³⁰ Es geht in der Kunst der Moderne in erster Linie um das Hauptziel des modernen Menschen, „überhaupt sich geltend zu machen.“ Diese „Vergrößerung des Subjekts“ (Pinkard)³¹ als grundlegender Charakterzug des modernen Menschen durchdringt die habituelle Einstellung auch des Künstlers, die etwa für die deutsche Frühromantik entscheidend war. In diesem Zusammenhang ist die Neigung des modernen Individuums, sich zur „absoluten Subjektivität“ zu erheben, zu erläutern.³²

Der vielfaltige Selbstgenuss des modernen Menschen verdeutlicht, warum das Ideal der Schönheit aufgeopfert werden *soll*, ohne aber auf die Kunst verzichten zu müssen. Die Kunst kann auch in einer Welt weiter existieren und sogar hoch zu schätzende Werke produzieren, in der das Ideal der Schönheit verschwindet oder sich marginalisiert. Nicht Ideale stehen im Zentrum dieser Welt, sondern das Individuum mit seinem (gemeinen) Dasein und mit seinen selbstzentrierten Relationen. Wir sind nicht mehr in der Lage, uns an Idealen zu orientieren, wenn wir uns im Ort der eigenen Innerlichkeit bzw. der unmittelbaren, gegenwärtigen Welt suchen und finden. Darum ist der Selbstgenuss sowohl Freude des modernen Menschen über sein Werk als Produkt seiner selbst als auch Rechtfertigung seines Daseins und seiner selbst. Darum können wir „das Gemüt in der Gewöhnlichkeit und Zufälligkeit des Äußeren ohne

³⁰ *Ästhetik*, TWA 14, 211.

³¹ Pinkard, Terry: „Innen, Außen und Lebensformen: Hegel und Wittgenstein“, in: *Hegels Erbe*, hg. v. Christoph Halbig, Michael Quante u. Ludwig Siep, Frankfurt am Main, 2004, S. 256.

³² Vgl. Hegels Beschreibung und Kritik dazu im § 140 der *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, 7, S. 265-278.

die Forderung der Schönheit befriedigt“ finden.³³ Darum braucht die hochgeschätzte Selbstbefriedigung des modernen Menschen keine Ideale mehr. In diesen Änderungen sind die Zeichen nicht nur einer „Entgötterung“ (Hegel), sondern zugleich einer (Selbst)vergötterung des modernen Menschen zu erkennen, der sich auch die Kunst nicht entziehen konnte. Das hat Hegel in seiner Kritik der absoluten Subjektivität deutlich gemacht.³⁴

Aus diesem komplex-widersprüchlichen Prozess ist ein *neues Programm der Kunst* zu entnehmen. Denn diese Entwicklung führt zwar zum Schluss der Kunst, der aber zugleich neue Möglichkeiten eröffnet, die im „Freiwerden“ der „Teile“, in dem Vervollkommen der steigenden subjektiven Geschicklichkeit des Künstlers und im Verschwinden des Substantiellen abläuft. Hegel stellt fest:

Der Fortgang und Schluss der romantischen Kunst [...] ist die innere Auflösung des Kunststoffs selber, der in seine Elemente auseinandergeht, ein Freiwerden seiner Teile, mit welchem umgekehrt die subjektive Geschicklichkeit und Kunst der Darstellung steigt und, je loser das Substantielle wird, um desto mehr sich vervollkommenet.³⁵

Hegel verweist hier darauf, warum die Kunst *ein freies Instrument und der Künstler ein freier Geist* geworden ist:

Das Gebundensein an einen besonderen Gehalt und eine nur für diesen Stoff passende Art der Darstellung ist für den heutigen Künstler etwas Vergangenes und die Kunst dadurch ein freies Instrument geworden, das er nach Maßgabe seiner subjektiven Geschicklichkeit in bezug auf jeden Inhalt [...] handhaben kann. [...] Kein Inhalt, keine Form ist mehr unmittelbar mit der Innigkeit, mit der Natur, dem bewußtlosen substantiellen Wesen des Künstlers identisch; jeder Stoff darf ihm gleichgültig sein, wenn er nur dem *formellen Gesetz, überhaupt schön und einer künstlerischen Behandlung fähig zu sein, nicht widerspricht*.³⁶

An dieser Stelle ist eine entscheidende Überlegung Hegels zu finden. Das Verschwinden des Ideals der Schönheit bedeutet gar nicht das des Schönen in der Kunst überhaupt. Er unterscheidet innerhalb der Schönheit zwei geschichtliche Formen, die aber nicht gleichrangig sind: Erstens handelt es sich um das wohl bekannte

³³ *Ästhetik*, TWA 14, 197.

³⁴ Vgl. Anm. 32.

³⁵ *Ästhetik*, TWA 14, 197.

³⁶ Ebd., 235.

Ideal der Schönheit der Alten, zweitens um das in der Rezeption weniger geschätzte formelle Gesetz, überhaupt schön und so darstellbar zu sein. Das letztere ist eine allgemeine, formelle Grundlage der Schönheit. Dieses formelle Gesetz entspricht seinem Wesen nach auch den in allen Bereichen dominierenden formellen Gesetzen der Moderne überhaupt.

Die zweite Art des Schönen kann man als ein *Minimalprogramm* der Darstellbarkeit und sogar des Am-Leben-Haltens der Schönheit überhaupt auffassen. Hegel hat in diesem Punkt wichtige *Kennzeichnungen der nachhegelschen Kunst* erkannt wie das Freiwerden der Komponenten der Kunst, der Künstler als freier Geist, die Kunst als freies Instrument. Diese Art Schönheit als formelles Gesetz stellt mit dem Prinzip der subjektiven Freiheit eine Konstellation dar, die eine spezifische Grundlage für die sich in ihren Komponenten, Formen und Inhalten multiplizierende moderne Kunst anbieten kann. Diese Überlegung Hegels eröffnet neue Dimensionen für weitere Diskussionen über die Hegelsche Stellungnahme zum Ende der Kunst und zur Bedeutung des Verschwindens des Ideals der antiken Schönheit. In diesem Sinne ist der „Schluss der Kunst“ zugleich auch als ihr „neuer Anfang“ aufzufassen.³⁷

Im Spannungsfeld der Metamorphosen der Schönheit und der Freiheit bzw. ihrer neuen Konstellation (von formellem Gesetz des Schönen und der subjektiven Freiheit eines jeden) ist zu erklären, warum die permanent gewordene Selbstauflösung auch neue, prinzipiell unendliche Möglichkeiten für das künstlerische Schaffen eröffnet. Auch wenn dies nur als ein Minimalprogramm der Kunst aufzufassen ist. Das Schöne wird zwar in der modernen Kunst nicht aufgegeben, jedoch aber einer radikalen Metamorphose unterworfen. Dies schließt nicht aus, weil es nur um ein formelles Gesetz geht, auch das Unschöne, das Gemeine als inspirierende *Inhalte* der neuartigen Weltanschauung künstlerisch darzustellen, d. h. sie in die sich der Form und dem Inhalt nach multiplizierende Kunst zu integrieren und an dem *nur formellen* Gesetz der Darstellung des Schönen zu messen.

Das Schöne ist zwar nicht mehr Ideal, aber als formelles Gesetz behält es letztlich jedoch eine bewertende-kritische Funktion für Kunstwerke, die aber wesentlich bescheidener ist als die Funktion

³⁷ Hotho 1823, Anm. 5, S. 200.

des Ideals der Schönheit es war. Die subjektive Freiheit eines jeden triumphiert über die Schönheit und verändert sowohl den sozio-kulturellen Status als auch die internen Strukturen der Kunst in der Moderne tiefgehend.

Der Hegel-Schüler Karl Rosenkranz hat die Symptome der auch von Hegel angesprochenen neuen Entwicklungen erkannt, als er das Hässliche in das Zentrum gestellt hat. In einem kurzen Ausblick wird nachgefragt, wie sich seine Theorie zu der Hegelschen Stellungnahme verhält.

Ausblick: Schönheit und Freiheit bei Rosenkranz

In seinem Werk über das Hässliche hat Rosenkranz Hegels sporadische Überlegungen zum Unschönen in einer reifen theoretischen Form entfaltet.³⁸ Seine Stellungnahme setzt auch neue Ansätze voraus wie das Negativschöne, die Formen des Hässlichen, die Formlosigkeit, die Stufen und Gestalten der Defiguration wie das Gemeine, das Widrige, die Karikatur, all das, das teils auch Hegel angesprochen hat. Was seine Konzeption von der Hegelschen in erster Linie doch unterscheidet, ist die Abtrennung der Analyse der Kunstphänomene von dem breiten soziokulturellen Horizont der Moderne. Er stellt die These auf, dass das Hässliche die moderne Kunst beherrscht – eben in seinen Relationen zu dem Begriff der Schönheit.³⁹ Er betont: „[D]as Häßliche ist vom Begriff der Schönheit untrennbar“.⁴⁰ Bei Hegel ist es anders: Hier tritt das Unschöne parallel mit der Auflösung des Ideals der Schönheit bzw. der Entfaltung ihrer neuen Gestalt im „formellen Gesetz“ des Schönen ein.

Rosenkranz geht es nicht um eine umfassende, komplexe philosophische Theorie der Kunst wie Hegel, sondern um eine „separate“, intern-ästhetische Konzeption, die sich von dem soziokulturellen Kontext bewusst abtrennt. Abweichend von Hegels differenzierter Deutung, ist das Ideal der Schönheit für Rosenkranz der absolute, d. h. nicht kulturell-historisch und kunstphilosophisch bedingte Maßstab auch für die Bestimmung des Hässlichen und seiner Phänomene. Die kulturgeschichtliche Unterscheidung der

³⁸ K. Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*, hg. und mit einem Nachwort von Dieter Kliche, Stuttgart, 2007. – Sigle: H.

³⁹ H 7.

⁴⁰ H 13.

Stufen der Kunst ist für ihn irrelevant. Auch darum bleibt er letztlich ein Nachfolger des Klassizismus, wie es auch Dieter Kliche in seinem Nachwort hervorhebt.⁴¹

Dementsprechend betont Rosenkranz: Nun sollen nicht der „Ursprung“ und das Ziel der Freiheit untersucht werden, sondern der „ästhetische Gesichtspunkt“. „Begnügen wir uns hier mit dem ästhetischen Gesichtspunkt, so ergibt sich, daß die Freiheit als die sich selbst bestimmende Notwendigkeit den ideellen Gehalt des Schönen ausmacht.“⁴² In dieser intern-ästhetischen Perspektive wird die Freiheit zum zeitlosen, „ideellen Gehalt“ des Schönen. Er hat damit nicht nur die Schönheit, sondern auch die Freiheit von der Soziabilität und Historizität abgetrennt aufgefasst. Der von Rosenkranz akzentuierte separate „ästhetische Gesichtspunkt“ ermöglicht jedoch hochinteressante Analysen der neuen Phänomene der Kunst, wobei deren inspirative Kraft an Durchsetzungspotential verliert, insofern das Verhältnis von Schönheit und Freiheit kulturell und historisch unklar bleibt. Die Freiheit erhält eine mit dem Idealstatus identische zeitlose, absolute Bedeutung, ähnlich wie die Schönheit im Klassizismus. Hegel schlug demgegenüber einen anderen Weg ein, indem er in kunst- und kulturgeschichtlichen Metamorphosen der Schönheit ihre Darstellung als Entthronung des Ideals der Schönheit aufgezeigt hat. Dieser Prozess bringt nicht nur einen Verlust mit sich, sondern kann auch neue, ideell zwar bescheidenere, aber reell mannigfaltigere Möglichkeiten für die moderne Kunst anbieten.⁴³

⁴¹ H 461, 476.

⁴² H 63-64.

⁴³ Dieser Aufsatz entstand im Rahmen des Kollegforschergruppe-Projekts der WWU Münster. Für die inhaltlichen Bemerkungen bin ich u. a. G. Bertram, F. Iannelli, K. Vieweg, M. Quante, für die sprachliche Überarbeitung S. Dürr dankbar.

GIANLUCA GARELLI (FIRENZE)

Zweck des Systems. Hegel: Die Teleologie als Schwelle

I.

In Bezug auf das allgemeine Thema des Endes der Kunst und seiner möglichen Herkunft von Hegel kann man eine der philosophisch heikelsten Fragen meiner Ansicht nach folgendermaßen zusammenfassen: Inwieweit bedingt diese Reihe von Überlegungen eine Form der Teleologie?¹ Ist es im Kontext der Hegelschen Philosophie möglich, vom „Ende“ eines geschichtlichen Phänomens zu sprechen, ohne sich irgendwie auf den „Zweck“ – also das Ziel – der allgemeineren Bewegung zu beziehen, zu welcher dieses Phänomen gehört? Oder auch, um es in deutlicheren und verbindlicheren Worten auszudrücken: Bis zu welchem Grade ist die Annahme legitim, dass „das Ende der Kunst“ – was immer dieser Ausdruck genau bedeutet – einen notwendigen Bestandteil einer allgemeineren Zweckmäßigkeit bildet, die der Hegelschen Geistesgeschichte implizit zugehört?

Die Frage ist heikel, da die Interpretationsgeschichte bekanntermaßen nur allzu freigiebig Hegel Prophezeiungen und pseudo-teleologische Diagnosen verschiedener Art zugeschrieben hat: das Ende oder (sogar) den Tod der Kunst nämlich, das Ende der Geschichte und so weiter. Was jedoch auch jenseits der Irrtümer der

¹ Für eine allgemeine Einordnung des Begriffs der Teleologie und der für ihn konstitutiven semantischen Ambiguität soll der Verweis auf die folgenden Untersuchungen genügen: Hartmann, Nicolai, *Teleologisches Denken*, Berlin, 1951; Spaemann, Robert/ Löw, Reinhard, *Die Frage Wozu? Geschichte und Wiederentdeckung des teleologischen Denkens*, München, 1991 (3. Aufl.); Simon, Josef, „Teleologisches Reflektieren und kausales Bestimmen“, in: *Zeitschrift für philosophische Forschung*, 30, 1976, S. 369-388; Pleines, Jürgen-Eckardt (Hg.), *Zum teleologischen Argument in der Philosophie. Aristoteles-Kant-Hegel*, Würzburg, 1991; Pleines, Jürgen-Eckardt, *Teleologie als metaphysisches Problem*, Würzburg, 1995; Garelli, Gianluca, *La teleologia secondo Kant. Architettura, finalità, sistema (1781-1790)*, Bologna, 1999, S. 101-117; Garelli, Gianluca, *Hegel e le incertezze del senso*, Pisa, 2012, S. 131-134.

Vulgata besonders ins Auge fällt, ist die Selbstverständlichkeit, mit der einige Interpreten – auch unter den umsichtigeren – weiterhin von der Hegelschen Philosophie (und insbesondere vom absoluten Wissen) sprechen wie von einem modernen teleologischen Abschluss des Geisteslebens oder – wenn man will – der Geschichte der abendländischen Kultur.² Vor einem Vierteljahrhundert hatte übrigens Valerio Verra in einem Aufsatz über „Die Rationalität der Teleologie bei Hegel“ (1990) vor der Mehrdeutigkeit des infrage stehenden Begriffs gewarnt: Es sind verschiedene und in verschiedenen Graden explizite Formen von „Teleologie“, die das Werk Hegels durchdringen. Denn wenn es zum Beispiel einerseits nachvollziehbar ist, wie sich die Rationalität der tierischen Natur für Hegel durch Begriffe erschließt, die hauptsächlich der aristotelischen Philosophie geschuldet sind, so erweist sich andererseits jegliche teleologische Erwägung, die mit den Formen des geschichtlichen Werdens verknüpft ist – bis zur berühmten „List der Vernunft“, die den bunten Gobelin der „Geistesgeschichte“ webt – als wesentlich problematischer.³

Der vorliegende Beitrag versteht sich also als ein einleitender Versuch, manche Aspekte der Hegelschen Abhandlung der Teleologie zu rekapitulieren, und zwar mit dem Ziel, einige Missverständnisse zu bestimmen, die eine *lectio facilior* gewisser Aspekte des Systems anscheinend in der Rezeptionsgeschichte verbreitet hat, und diese Missverständnisse – innerhalb der Grenzen des Möglichen – zu neutralisieren. Dies kann hier auch von Interesse sein, wenn man bedenkt, dass die Hegelsche Kritik der Teleologie bekanntermaßen in einem entscheidenden Moment der Geschichte der Ästhetik wurzelt, nämlich Hegels Auseinandersetzung mit Kants *Kritik der Urteilskraft*.⁴

² In dieser Frage kann man der zusammenfassenden Beobachtung von Vladimiro Giacché, *Finalità e soggettività. Forme del finalismo nella Scienza della logica di Hegel*, Genova, 1990, S. 212 zustimmen: Streng genommen „gibt es an ‚Teleologischem‘ in der *Phänomenologie* ... lediglich jene instinktive Spannung ... auf die Überwindung der theoretischen Hindernisse hin, welche sich zwischen das Bewusstsein und seine Welt schieben“.

³ Vgl. Verra, Valerio, *Su Hegel*, Bologna, 2007, S. 170 und 185.

⁴ Jeglicher Gebrauch des Begriffs der Teleologie im Hegelschen Schriftenkorpus setzt auf mehr oder weniger explizite Weise die Auseinandersetzung mit Kant voraus. Wenn man die Vorlesungen beiseitelässt, sind die hauptsächlich vorkommenden Abhandlungen der Zweckmäßigkeit, die in diesem Beitrag berücksichtigt wurden: a) die Seiten von *Glauben und Wissen*, die dem kantischen reflektierenden Urteil – und insbesondere dem Verhältnis von

„intellectus archetypus“ und teleologischem Urteil – gewidmet sind (GW, IV, 339-346); *b*) die im Kapitel V der *Phänomenologie des Geistes* enthaltene gründliche Prüfung der „teleologische[n] Beziehung“ als „eine[r] Beziehung, die dem bezogenen *äußerlich*, und daher vielmehr das Gegentheil eines Gesetzes ist“ (GW, IX, 146); *c*) das ausdrücklich der „Teleologie“ gewidmete Kapitel III, das in der *Wissenschaft der Logik* den Abschnitt II („Objectivität“) der „Lehre vom Begriff“ abschließt (GW, XII, 154-172); *d*) die zu der in der *Logik* enthaltenen Abhandlung analogen Abschnitte, die sich in den verschiedenen Ausgaben der *Enzyklopädie* finden (hier wird von den §§ 153-160 der *Enzyklopädie* von 1817 die Rede sein, ebenso wie von den §§ 204-212 der *Großen Enzyklopädie*). Zuletzt lohnt es sich, wenigstens zu erinnern an *e*) den Hinweis auf die Zirkularität der Bewegung der „teleologischen Vernunft“, nachzulesen in der *Philosophischen Propädeutik* (*Nürnberger und Heidelberger Schriften*, TWA 4, 55; § 172. β). Nun lässt sich – ohne damit die verschiedenen Schattierungen vernachlässigen zu wollen, die die Hegelsche Argumentation jeweils annimmt – sagen, dass die in den erwähnten Textpassagen enthaltene Abhandlung der Teleologie im Ganzen grundlegend kohärent ist, wenn auch in der Verschiedenheit des jeweiligen Kontexts. Wie wiederum Verra, von einem phänomenologischen Standpunkt ausgehend, wirkungsvoll zusammengefasst hat, „entspricht die Vernunft, insofern sie Beobachterin ist, noch einem sehr beschränkten Grad des Selbstbewusstseins und operiert im Wesentlichen in instinktiver Form. Doch im Unterschied zum Tier, das in der Befriedigung seines Instinkts seine Erfüllung findet, ist die Vernunft als Instinkt gespalten, in ihrer Befriedigung zerrissen“. Daher die *äußerliche* Dimension der Zweckmäßigkeit und die daraus folgende Notwendigkeit „einen anderen Verstand“ zu postulieren, wie in den §§ 76-79 der kantischen *Kritik der Urteilkraft*: „Denn Beobachten bedeutet, einen Prozess, eine Bewegung auf Schemata von Sein und Unbeweglichkeit zurückzuführen; doch das, was den organischen Prozess ausmacht, ist hingegen genau die Tatsache, dass er sich nicht verstehen lässt in Momenten, die den Charakter des Seins oder der Unbeweglichkeit aufweisen“. Und deshalb kann das Problem der Zweckmäßigkeit in der in der Folgezeit von Hegel vorgestellten und im eigentlichen Sinne logischen Abhandlung keinen Platz finden in den Sphären des Seins oder des Wesens, sondern es betrifft den *Begriff*, also eine Dimension, die in der Lage ist, spekulativ zu denken, dass die Wahrheit der Notwendigkeit die Freiheit ist, während die Wahrheit des Stoffs der Begriff/das Subjekt ist (vgl. Valerio Verra, *Su Hegel*, a.a.O., S. 172-175). Die Sekundärliteratur zum Thema ist sicherlich endlos. Ich beschränke mich hier darauf, auf jene inzwischen klassischen Untersuchungen hinzuweisen, derer ich mich bei der Abfassung dieses Beitrags bedient habe: *Hegel interpreté di Kant*, hg. v. Valerio Verra, Napoli, 1981; Günther Wohlfahrt, *Der spekulative Satz. Bemerkungen zum Begriff der Spekulation bei Hegel*, Berlin-New York, 1981; Francesca Menegoni, „La recezione della *Critica del giudizio* nella logica hegeliana: finalità esterna e interna“, in *Verifiche*, 18, 1989, S. 443-458; Franco Chierighin, „Finalità e idea della vita. La recezione hegeliana della teleologia di Kant“, in *Verifiche*, 19, 1990, S. 127-229; *Hegel und die Kritik der Urteilkraft*, hg. v. Hans-Friedrich Fulda u. Rolf-Peter Horstmann, Stuttgart, 1990; Giacché, Vladimiro, *Finalità e soggettività*, a.a.O.; Verra, Valerio, *Su Hegel*, a.a.O.

II.

Eine sinnbildliche und in ihrer Gesamtheit erschöpfende Darstellung der Hegelschen Auffassung der Teleologie ist im *Zusatz* zum § 205 der *Großen Enzyklopädie* zu lesen:

Wenn vom Zweck die Rede ist, so pflegt man dabei nur die äußerliche Zweckmäßigkeit vor Augen zu haben. Die Dinge gelten bei dieser Betrachtungsweise nicht als ihre Bestimmung in sich selbst tragend, sondern bloß als *Mittel*, welche zur Realisierung eines außerhalb ihrer liegenden Zweckes gebraucht und verbraucht werden. Dies ist überhaupt der Gesichtspunkt der *Nützlichkeit*, welcher vormals auch in den Wissenschaften eine große Rolle spielte, demnächst aber in verdienten Mißkredit gekommen und als zur wahren Einsicht in die Natur der Dinge nicht auslangend erkannt worden ist. Allerdings muß den endlichen Dingen als solchen dadurch ihr Recht angetan werden, daß man sie als ein Nicht-Letztes und als über sich hinausweisend betrachtet. Diese Negativität der endlichen Dinge ist indes ihre eigene Dialektik, und um diese zu erkennen, hat man sich zunächst auf ihren positiven Inhalt einzulassen. Insofern es übrigens bei der teleologischen Betrachtungsweise um das wohlgemeinte Interesse zu tun ist, die namentlich in der Natur sich kundgebende Weisheit Gottes aufzuzeigen, so ist darüber zu bemerken, daß man mit diesem Aufsuchen von Zwecken, denen die Dinge als Mittel dienen, nicht über das Endliche hinauskommt und leicht in dürftige Reflexionen gerät, so z. B. wenn nicht nur der Weinstock unter dem Gesichtspunkt des bekannten Nutzens, den er dem Menschen gewährt, betrachtet wird, sondern auch der Korkbaum in Beziehung auf die Pfropfen, die aus seiner Rinde geschnitten werden, um die Weinflaschen damit zu verschließen. Es sind vormals ganze Bücher in diesem Sinne geschrieben worden, und es ist leicht zu ermessen, daß auf solche Weise weder das wahre Interesse der Religion noch das der Wissenschaft gefördert zu werden vermag. Die äußere Zweckmäßigkeit steht unmittelbar vor der Idee, allein das so auf der Schwelle Stehende ist oft gerade das Ungenügendste.⁵

Gegen jede allzu einfache Theodizee polemisierend – und sich der verworrenen Debatte um die physikalische Theologie, die schon die Philosophie des vorangegangenen Jahrhunderts erfüllt hatte, durchaus bewusst –, zögert Hegel nicht, auf Distanz zu gehen zu jeglicher banaler Auffassung à la Pangloss, die den Finalismus mit einem tröstlichen Providentialismus verwechselt. Das Schlussbei-

⁵ *Enzyklopädie*, TWA 8, 361 f.

spiel der Korkeiche ist von Schiller inspiriert⁶, und lässt diesbezüglich keine Zweifel. Keine der natürlichen Wesenheiten kann – um es wiederum mit Verra⁷ zu sagen – „sich den Wert des letzten Zweckes anmaßen, sich in seiner Vollständigkeit verschließen“ im Versuch, die anderen Wesenheiten zu *benutzen*. Daher vor allem rührt der Sinn der Hegelschen Behauptung, nach der die Teleologie wie „auf der Schwelle“ steht. Eine wichtige Beobachtung, die unterstreicht, dass die dem teleologischen Urteil immanente Logik einen Übergang darstellt, welcher auf eine bestimmte Art notwendig ist und dennoch beschränkt auf die Dimension der Äußerlichkeit des Zwecks: Man muss sich also hüten vor jeglicher Versuchung, diesen Übergang zu verhärten, indem man ihn in eine statische Struktur des Denkens verwandelt (einen jener „festen Gedanken“, in Bezug auf welche Hegel in der *Phänomenologie* aufrief, sie in der „Flüssigkeit“ der dialektischen Bewegung zu lösen). Und daher auch die Notwendigkeit, den Gegensatz von Mechanismus und Finalismus noch einmal von vorne zu durchdenken und sie schließlich in dialektisch-spekulativem Sinne zu gliedern, jenseits der kantischen Ordnung. Für die Zwecke der vorliegenden Darstellung werde ich die Hegelschen Ausführungen in groben Zügen zusammenfassen, auf folgende Weise.

Im Kapitel über die Teleologie, das in der *Wissenschaft der Logik* enthalten ist, schreibt Hegel, dass – während Mechanismus und Chemismus abhängig sind „von *äusserlich hinzukommenden Bedingungen* und Erregungen der Thätigkeit“⁸ – der Zweckbegriff in der Teleologie stattdessen dazu dient, das Wissen *unabhängig* zu machen von äußerlichen Bedingungen: In diesem, sagt Hegel, gelangen Aspekte zur *Einheit*, die in den vorherigen Sphären gleichgültig und unabhängig waren.

Das Verhältnis zur kantischen Abhandlung der Teleologie wird im Übrigen im Rahmen einer Ambivalenz beschrieben. Und zwar hat Kant es einerseits erlaubt (und darin besteht für Hegel ein unbestreitbares Verdienst der dritten *Kritik*), zu verstehen, welches der authentische philosophische Sinn der Frage ist, da er zur Unterscheidung zwischen „äußerer Zweckmäßigkeit“ und „innerer Zweckmäßigkeit“ gelangte. Indem er sich auf die Suche begab

⁶ Siehe dazu die Anmerkungen der Herausgeber in GW, XII, S. 348 (das Beispiel tritt übrigens auch in der *Wissenschaft der Logik* auf: GW, XII, 156).

⁷ Vgl. Verra, Valerio, *Su Hegel*, a.a.O., S. 169.

⁸ GW, XII, 153.

nach dem „Naturzweck“ und dem Prinzip der „Selbstbestimmung“ der mit eigener Zweckmäßigkeit ausgestatteten Wesenheiten, hat er so den Weg zum philosophischen Verständnis des Lebenden eröffnet. Andererseits hingegen (und hier liegen für Hegel die Grenzen des kantischen Ansatzes) bleibt die Analyse des teleologischen Urteils bei Kant verankert in den nicht authentisch dialektischen Methoden der „vormalige[n] Metaphysik“, der Schulmetaphysik.⁹ Und es sind genau die so gearteten methodologischen Fesseln, die eine gesunde Aufgabe der tückischen und zweideutigen Stufe der äußeren Zweckmäßigkeit verhindern.

Für Hegel sind dabei zwei Aspekte der kantischen Abhandlung der Teleologie relevant: Einerseits (a), steht das Problem des übersinnlichen Substrats und des „intellectus archetypus“ auf dem Spiel, auf welches Hegel sich zunächst in expliziter Weise zu Beginn bezieht¹⁰; und anschließend auf mittelbare Art, mit einem indirekten Verweis auf das Thema der physikalischen Theologie, das Kant in der „transzendentalen Dialektik“ der *Kritik der reinen Vernunft* untersucht¹¹:

Je mehr das teleologische Princip mit dem Begriffe eines *ausserweltlichen* Verstandes zusammengehängt, und insofern von der Frömmigkeit begünstigt wurde, destomehr schien es sich von der wahren Naturforschung zu entfernen, welche die Eigenschaften der Natur nicht als fremdartige, sondern als *immanente Bestimmtheiten* erkennen will, und nur solches Erkennen als ein *Begreifen* gelten läßt.¹²

Andererseits (b), und noch davor¹³, thematisiert Hegel das Thema der *Antinomien* und ihrer unangemessenen dialektischen Auflösung; in Übereinstimmung mit der überlieferten Zielrichtung seiner Kritik an Kant stellt er die „dritte Antinomie“ der *Kritik der reinen Vernunft*¹⁴ in die Nähe der „Antinomie des teleologischen Urteils“, die in den §§ 69-70 der *Kritik der Urteilskraft* behandelt wird:

⁹ Ebd., 154.

¹⁰ Vgl. ebd., 154.

¹¹ Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*, (zitiert nach der Paginierung der Ausgaben 1781/1787), A620-B648/A630-B658.

¹² GW, XII, 155.

¹³ Vgl. ebd., 154 u. 157-159.

¹⁴ A444-B472/A471-B479.

Die Antinomie des *Fatalismus* mit dem *Determinismus*, und der *Freyheit* betrifft ebenfalls den Gegensatz des Mechanismus und der Teleologie; denn das Freye ist der Begriff in seiner Existenz.¹⁵

Die kantische Auflösung der fraglichen Antinomien ging bekanntermaßen in Richtung des gleichzeitigen Bestehens von These und Antithese, sofern diese in verschiedener Hinsicht gebührend untersucht werden: Determinismus *und* Freiheit also, Mechanismus *und* Finalismus. Was aber die Antinomie des teleologischen Urteils angeht, hat Kant sich laut Hegel letztendlich dazu entschlossen, sie als Alternative zwischen zwei Urteilsmaximen anzusehen¹⁶, zwischen denen nicht anders zu wählen sei als von Mal zu Mal, je nach Bedarf und epistemologischen Notwendigkeiten des untersuchten Kontexts. Doch Hegel hat Einwände vorzubringen:

Wenn Mechanismus und Zweckmässigkeit sich gegenüber stehen, so können sie eben deßwegen nicht als *gleichgültige* genommen, deren jedes für sich ein richtiger Begriff sey und so viel Gültigkeit habe als der andere, wobey es nur darauf ankomme, wo der eine oder der andere angewendet werden könne.¹⁷

Im Gegenteil: Es geht vielmehr darum, zu verstehen, „*ob nicht ein Drittes ihre Wahrheit, oder ob einer die Wahrheit des andern ist.* – Die Zweckbeziehung hat sich aber als die Wahrheit des *Mechanismus* erwiesen“ (und des *Chemismus*, der hier „mit dem *Mechanismus* ... unter der Naturnotwendigkeit zusammengefaßt“ wird¹⁸).

Wie aus dem zu Beginn wiedergegebenen Zitat hervorging, scheint Hegel also einen Begriff der Zweckmäßigkeit im Sinn zu haben, der beinahe vollständig auf das dem Menschen eigentümliche technisch-poietische Tun gemünzt ist¹⁹, dessen Grenzen der lediglich „äußeren“ Zweckmäßigkeit er unterstreicht. Im Übrigen

¹⁵ GW, XII, 154.

¹⁶ Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilstkraft*, 1790, § 75. (im Folgenden: KdU)

¹⁷ GW, XII, 154.

¹⁸ Ebd., 154 f.

¹⁹ Die Einzigartigkeit dieser Bedeutung hatte Kant – nebenbei gesagt – durchaus in Zweifel gezogen, und zwar nicht nur in der Behandlung des „Naturzwecks“ im zweiten Abschnitt der *Kritik der Urteilstkraft*, sondern schon in der Schilderung des „Dritten Moments der Geschmacksurteile“ (§§ 10-17), wo er über den problematischen Gehalt einer „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ reflektiert. Zu dieser Frage als ganzer siehe die in Gianni Carchia, *Kant e la verità dell'apparenza*, Torino, 2006 enthaltenen Aufsätze und auch die Überlegungen zur „Technik“ der Natur sowie zum Urteilsvermögen in Gianluca Garelli, *La teleologia secondo Kant*, a.a.O., S. 125-132.

wird die innere Zweckmäßigkeit von Hegel – im Kontext der *Wissenschaft der Logik* – lediglich berücksichtigt auf der Höhe der Behandlung der „Idee des Lebens“, denn Zweck und Mittel ergeben – laut der Formulierung von 1817 – ein Ganzes nur in der dialektischen Rekonstruktion der Idee, verstanden als „das Wahre *an und für sich, die absolute Einheit des Begriffes und der Objektivität*“.²⁰ Doch eben dies ist eine andere Geschichte: eine Angelegenheit, die sich – wenn man dem Hegelschen Wortlaut treu bleibt – vollkommen jenseits der *Schwelle* befindet, die die Teleologie im eigentlichen Sinne darstellt. Diesseits jener Schwelle hingegen genügt nicht – wie Kant meinte – die Festlegung auf dasjenige der beiden Prinzipien – Mechanismus oder Teleologie –, welches im jeweiligen Fall angemessen zu *benutzen* ist (der Terminus ist – wie sich zeigen wird – keineswegs zufällig gewählt) für „ein subjectives, d. h. zufälliges Erkennen, welches auf *gelegentliche Veranlassung* die eine oder andere Maxime anwendet, je nachdem es sie für gegebene Objecte für passend hält“.²¹ Es handelt sich stattdessen vielmehr darum, zu verstehen, welches der beiden Prinzipien *wahr* ist, im eigentlichen Hegelschen Sinne *autonom* (also „selbstständig“) und *in der Lage, sich selbst zu bestimmen*. Und hier wird der tiefere Sinn der Annäherung der dritten kosmologischen Antinomie der *Kritik der reinen Vernunft* an die Antinomie des teleologischen Urteils deutlich: Die Zweckmäßigkeit ist der Begriff in freier Existenz, während der Mechanismus (und mit diesem der Chemismus) noch in der Äußerlichkeit steckt, das heißt in einer fremden *Naturnotwendigkeit*. Denn einem spekulativen Blick muss sich laut Hegel *die Teleologie selbst als Wahrheit des Mechanismus erweisen*.²²

²⁰ GW, XIII, 98; Enz 1817, § 162.

²¹ GW, XII, 158.

²² Wahrheit bedeutet im Kontext der zur Debatte stehenden Dialektik „Übereinstimmung von Begriff und Wirklichkeit“, aber auch „ontologische Überlegenheit“: im Sinne einer qualitativen Auffassung des Wahren, die nicht auf eine Widerlegung der „Fehler“ des intellektualistischen Standpunkts abzielt, sondern auf die dialektisch-spekulative Überwindung des Standpunkts des Endlichen (Vgl. Giacché, Vladimiro, *Finalità e soggettività*, a.a.O., S. 57 f. und – allgemeiner – S. 45-74).

III.

Kehren wir nun zur kantischen Abhandlung zurück und – im vorliegenden Fall – zur Unterscheidung zwischen bestimmendem Urteil und reflektierendem Urteil, wo Kant – wie Hegel anmerkt – die *reflektierende Urteilskraft* „zu einem verbindenden *Mittelgliede* zwischen dem *Allgemeinen* der *Vernunft* und dem *Einzelnen* der *Anschauung*“ macht. Während nun, wie Hegel fortfährt, das bestimmende Urteil „das Besondere unter das Allgemeine *subsumire*“, wobei sich im Laufe dieser Operation der reine Verstandesbegriff übrigens erweise als „ein *abstractes*, welches erst an einem *andern*, am Besondern, *concret* wird“, „ist [dagegen der Zweck] das *concrete Allgemeine*, das in ihm selbst das Moment der Besonderheit und Aeusserlichkeit hat, daher thätig, und der Trieb ist, sich von sich selbst abzustossen“.²³

Auf der anderen Seite ist „[d]ie Zweckbeziehung ... nicht ein *reflectierendes* Urtheilen, das die äusserlichen Objecte nur nach einer Einheit betrachtet, *als ob* ein Verstand sie *zum Behuf unsers Erkenntnißvermögens* gegeben hätte, sondern sie ist das an und für sich seyende Wahre, das *objectiv* urtheilt, und die äusserliche Objectivität absolut bestimmt“. Die kantische Unterscheidung zwischen bestimmendem Urteil und reflektierendem Urteil verstehen, bedeutet für Hegel: anerkennen, dass „[d]ie Zweckbeziehung ... dadurch mehr als *Urtheil* [ist], sie ist der Schluß des selbständigen freyen Begriffs“.²⁴ In diesem Tertium, das sich letztendlich als Ziel herausstellt, fordert die äußere Zweckmäßigkeit *aufgehoben* zu werden.

Und deshalb kann man – in idealem Parallelismus zum eingangszitierten *Zusatz* – einen Paragraphen der *Enzyklopädie* von 1817 gewinnbringend lesen:

Die teleologische Beziehung ist zunächst die *äusserliche* Zweckmäßigkeit; denn der Begriff ist noch unmittelbar dem Objecte gegenüber, er hat es noch nicht aus sich hervorgebracht. Der Zweck ist daher *endlich*, hiemit theils seinem *Inhalte* nach, theils auch danach, daß er an einem vorzufindenden Objecte, als dem *Material* seiner Realisierung eine vorausgesetzte äusserliche Bedingung hat.

²³ GW, XII, 159.

²⁴ Die Zweckmäßigkeit besteht also aus einem dreigliedrigen Syllogismus (subjektiver Zweck/Mittel/erfüllter Zweck): „Doch in Wirklichkeit handelt es sich um einen dialektischen Prozess, wo jedes der drei Glieder sich nach und nach als der gesamte Syllogismus erweist“ (Verra, Valerio, *Su Hegel*, a.a.O., S. 179).

Seine Selbstbestimmung ist insofern nur formal, in den subjectiven Zweck eingeschlossen, und der ausgeführte Zweck nur eine äusserliche Form.²⁵

Dabei ist Kant auf jeden Fall sicherlich zugutezuhalten, der Idee den Weg geebnet zu haben, wenn auch „in einer sehr schiefen Wendung und nur *negativ*“.²⁶ So fährt Hegel in der *Heidelberger Enzyklopädie* fort:

Dieser endliche Zweck gehört einer äusserlichen, endlichen Vernunft, daher eigentlich einem *äusserlichen Verstande* an; – auch der Begriff in seinen unmittelbaren Bestimmungen, das Verstandes-Urtheil und Schluß haben als solche nur eine Existenz in einem subjectiven Verstande. Die gewöhnliche Vorstellung von einem Zweck fällt bloß auf einen solchen Verstand und Zweck. Mit dem Begriff der *inneren Zweckmäßigkeit* hat Kant die Idee überhaupt und insbesondere die des Lebens erweckt. Die *praktische Vernunft* hat er nur in sofern von der äusserlichen Zweckmäßigkeit befreit, als er das *Formelle* des Willens, die Selbstbestimmung in der Form der Allgemeinheit, als absolut erkannt hat; der Inhalt ist aber unbestimmt, und das zweckmäßige Handeln von einem Material bedingt, und bringt darum auch nur das formelle Gute zu Stande, oder was dasselbe ist, führt nur *Mittel* aus. – Schon *Aristoteles* Begriff vom Leben enthält die innere Zweckmäßigkeit, und steht daher weit über dem Begriff der modernen Teleologie.²⁷

Wenn man zwischen den Zeilen liest, wird deutlich, dass – um sich der zum Schluss angeklungenen aristotelischen Terminologie zu bedienen – hier nicht mehr nur eine *poietische* Tätigkeit auf dem Spiel steht, sondern auch eine sozusagen mit einem Zweck an sich ausgestattete *Praxis*. Was im Übrigen überhaupt nicht ausschließt, dass Hegel – im Einklang mit den seit der Jenaer Zeit von ihm angestellten Überlegungen – im als Instrument verstandenen Mittel den besonderen und kulturell unabdingbaren Charakter auch jener teleologischen Rationalität wiederfinden konnte, die wir hier ohne Zögern als *instrumentelle Vernunft* bezeichnen könnten.

Das Zitat macht schließlich auf explizite Weise deutlich, wie Aristoteles und Kant die unabdingbaren Bezugspunkte darstellen, um die strukturelle Ambivalenz jeglicher Hegelscher Behandlung der Teleologie zu verstehen. Einerseits nämlich ist es Hegels Absicht, mit der spekulativen Aufhebung der äußerlichen Zweckmä-

²⁵ GW, III, 95; Enz 1817, § 155.

²⁶ GW, XII, 157.

²⁷ GW, XIII, 95 f.; Enz 1817, § 155.

Bigkeit noch einmal – auf dem Höhepunkt der idealistischen Periode – an die Tiefen der aristotelischen Physik zu rühren, indem er die Realität mit dem *Telos* ihrer eigenen Verwirklichung identifiziert (man denke an den Begriff der *Wirklichkeit*, den Hegel ausdrücklich als moderne Übersetzung der aristotelischen *enérgeia* begreift, der sich hier aber als recht ähnlich zum verwandten Begriff der *entelécheia* herausstellt). Andererseits fällt an der Hegelschen Position aber auch das unmissverständliche Erbe des kantischen Begriffs der *Selbsterhaltung* auf: die Autonomie einer Vernunft, welche in der Lage ist, sich ihre Zwecke selbst zu geben, wo die *autokinesis* des Aristoteles nicht nur zur *Selbstbewegung*, sondern auch zur *Selbstbestimmung* geworden ist. Die spontane Bewegung, aus welcher die dem Denken immanente Entfaltung besteht, ist nichts als die Kehrseite eines ehrwürdigen programmatischen Moments der *Phänomenologie*: der Übergang von der Substanz zum Subjekt.

IV.

Eine letzte Betrachtung soll schließlich dem Kommentar der Betrachtungen vorbehalten sein, die Hegel der teleologischen Beziehung widmet, wobei er diese explizit mit dem Begriff der *Gewalt* belegt. Deren Wirken, ist in der *Wissenschaft der Logik* zu lesen,

stellt ... ein Object als Mittel hinaus, läßt dasselbe statt seiner sich äusserlich abarbeiten, gibt es der Aufreibung Preis, und erhält sich hinter ihm gegen die mechanische Gewalt.²⁸

Dieses Zitat ist fast schon allzu aufsehenerregend in dem Fall, dass man es mit einigen der berühmtesten Passagen der *Phänomenologie des Geistes* vergleicht. Ohne unüberlegte Gegenüberstellungen von Texten versuchen zu wollen, beschränke ich mich darauf, auf den Ausdruck der „mechanischen Gewalt“ hinzuweisen: Wenn die Teleologie die Wahrheit des Mechanismus ist, stellt Letzterer die – von Zeit zu Zeit brutale – Praxis des zweckgeleiteten Handelns dar. Sicher, es handelt sich um eine in gewisser Weise unvermeidbare *Gewalt*: Sie ist zunächst vor allem Ausübung einer *Macht* und nicht so sehr gewaltsame Kraftanwendung. Und in der Tat muss man anerkennen, dass das Mittel – den „begrenzten Zwecken der

²⁸ GW, XII, 166.

äußeren Zweckmäßigkeit“ gegenüber – das Auftreten eines „übergeordneten Grundes“ bezeichnet, insofern es – wie wiederum Verra²⁹ anmerkt – „einen Zusammenhang und eine Kontinuität [besitzt], die grundverschieden sind von den mehr oder weniger kurzlebigen einzelnen Befriedigungen, die es verschaffen kann“. So ist, wie Hegel schreibt, „der *Pflug* ... ehrenvoller, als unmittelbar die Genüsse sind, welche durch ihn bereitet werden“, denn „[d]as *Werkzeug* erhält sich, während die unmittelbaren Genüsse vergehen und vergessen werden“.³⁰ Auch die durch technisches Wissen hervorgebrachten Ziele im Übrigen (etwa ein Haus oder eine Uhr) „erfüllen ... ihre Bestimmung nur durch ihren Gebrauch und Abnutzung“.³¹ Kurz zuvor war darüber hinaus zu lesen: „An seinen Werkzeugen besitzt der Mensch die Macht über die äusserliche Natur, wenn er auch nach seinen Zwecken ihr vielmehr unterworfen ist“³²; während auf der darauffolgenden Seite der berühmte Passus über die Zirkularität der teleologischen Bewegung erscheint, der – wie ich meine – eine (nicht ganz uneigennützig) Hegelsche Paraphrasierung der Definition von *Zweck* darstellt, wie sie zu Beginn des § 10 der *Kritik der Urteilskraft*³³ gegeben wird – wo allerdings für Hegel, zum wiederholten Male, diese Bewegung bei Kant „den Mangel des formalen Schlusses überhaupt“ offenbart, ebenso wie erneut die verfehlte Übereinstimmung von Zweck und Mittel.³⁴ Von dieser Stelle also stammt das her, was man als „schlechte Unendlichkeit“ des Vermittlungsprozesses bezeichnen könnte („der *unendliche Progreß der Vermittlung*“³⁵):

Man kann daher von der teleologischen Thätigkeit sagen, daß in ihr das Ende der Anfang, die Folge der Grund, die Wirkung die Ursache sey, daß sie ein Werden des Gewordenen sey, daß in ihr nur das schon Existirende in die Existenz komme u.s.f. das heißt, daß überhaupt alle Verhältnißbestimmungen, die der Sphäre der Reflexion

²⁹ Verra, Valerio, *Su Hegel*, a.a.O., S. 180.

³⁰ GW, XII, 166.

³¹ Ebd., 169.

³² Ebd., 166.

³³ „Wenn man, was ein Zweck sei, nach seinen transscendentalen Bestimmungen (ohne etwas Empirisches, dergleichen das Gefühl der Lust ist, vorauszusetzen) erklären will: so ist der Zweck der Gegenstand eines Begriffs, sofern dieser als die Ursache von jenem (der reale Grund seiner Möglichkeit) angesehen wird; und die Causalität eines *Begriffs* in Ansehung seines *Objects* ist die Zweckmäßigkeit (*forma finalis*)“ (KdU, § 10).

³⁴ Vgl. GW, XII, 168.

³⁵ Ebd., 168.

oder des unmittelbaren Seyns angehören, ihre Unterschiede verloren haben, und was als ein *Anderes* wie Ende, Folge, Wirkung u.s.f. ausgesprochen wird, in der Zweckbeziehung nicht mehr die Bestimmung eines *Andern* habe, sondern vielmehr als identisch mit dem einfachen Begriffe gesetzt ist.³⁶

Daher das paradoxe Extrem der teleologischen Beziehung: Wenn sie nicht korrekt verstanden wird – wenn sie also nicht als Schwelle des Spekultativen verstanden wird, beziehungsweise als Wahrheit ihrer eigenen Aufhebung –, dann läuft diese Beziehung Gefahr, das Prinzip ihrer eigenen Perversion hervorzubringen, indem sie den Mechanismus zur Wahrheit der Zweckmäßigkeit macht. Die äußere und mechanische Beziehung wird sozusagen durch eine negative Unmittelbarkeit ersetzt: ein Verschwinden der Differenz, durch das die Äußerlichkeit zwischen Form und Inhalt, zwischen subjektivem und objektivem Zweck aufgelöst werden kann, indem die universale Form des Willens als absolut gesetzt wird, während der Inhalt unbestimmt bleibt. Doch eine solche absolute Negation der objektiven Konditionierung, die alles auf die Ebene der Subjektivität verlagert, birgt hingegen einen Aspekt der gleichgültigen äußeren Einheit des Mechanismus, allerdings in der verschlechterten Form des Utilitarismus und der instrumentellen Vernunft, welche völlig auf die Manipulation ihrer eigenen Inhalte abzielt. Genau deshalb ist – auch im Falle der Teleologie – „das ... auf der Schwelle Stehende ... oft gerade das Ungenügendste“³⁷. Denn der Punkt, an welchem die mechanische Beziehung endlich aufgehoben und infrage gestellt scheint – auf der Schwelle zur Idee – ist auch derjenige, an dem die Gefahr eines potentiellen Umsturzes auftaucht, der in der Geistesgeschichte schon die ihm eigenen Figuren gefunden hat und der sich gegenwärtig als das Risiko einer neuerlichen, x-ten und vielleicht tiefgreifenderen ideologischen Manipulation manifestiert.

³⁶ Ebd., 167.

³⁷ *Enzyklopädie*, TWA 8, 361 f.

V.

Sowohl in der *Wissenschaft der Logik*³⁸ als auch in der *Großen Enzyklopädie*³⁹ belegt Hegel diese teleologische „Gewalt“ explizit mit dem Begriff der „List der Vernunft“:

Die Vernunft ist ebenso *listig als* mächtig. Die List besteht überhaupt in der vermittelnden Tätigkeit, welche, indem sie die Objekte ihrer eigenen Natur gemäß aufeinander einwirken und sich aneinander abarbeiten läßt, ohne sich unmittelbar in diesen Prozeß einzumischen, gleichwohl nur *ihren* Zweck zur Ausführung bringt. Man kann in diesem Sinne sagen, daß die göttliche Vorsehung, der Welt und ihrem Prozeß gegenüber, sich als die absolute List verhält. Gott läßt die Menschen mit ihren besonderen Leidenschaften und Interessen gewähren, und was dadurch zustande kommt, das ist die Vollführung *seiner* Absichten, welche ein anderes sind als dasjenige, um was es denjenigen, deren er sich dabei bedient, zunächst zu tun war.⁴⁰

Das Zitat verweist so zurück auf die zu Beginn des vorliegenden Beitrags ausgeführten Fragestellungen. Gewiss ist, dass der hier erfolgte Sprachgebrauch (durch die Verwendung von Begriffen, die dem Finalismus und der instrumentellen Vernünftigkeit eignen, wie etwa „Zweck“ oder „Absicht“) in höchstem Maße missverständlich ist. Denn wer spürt in diesen Zeilen nicht die Gefahr eines mehr oder weniger wahrgenommenen Abgleitens in Richtung jener schlechten Teleologie, derer Hegel so oft angeklagt wurde? Es wäre im Übrigen schwerwiegend, zu ignorieren, dass gerade aufgrund der Schwierigkeit dieser Angelegenheit auch die Konsistenz einer jeden Hegelschen Diagnose bezüglich der Freiheit der historischen Manifestationen des Geistes auf dem Spiel steht (kulturelle und politische Einrichtungen, Kunst, Religion usw.).⁴¹

Genau dieser Abschnitt jedoch erscheint – in seiner Vieldeutigkeit – all denen entscheidend, die bereit sind, den Sinn der durch die Dialektik unternommenen Anstrengung zu bewahren: Die Unterscheidung zwischen äußerer Zweckmäßigkeit und innerer

³⁸ Vgl. GW, XII, 166.

³⁹ Vgl. § 209, *Zusatz*.

⁴⁰ *Enzyklopädie*, TWA 8, 364.

⁴¹ Die gebotene Vorsicht gegenüber einer einfachen providentialistischen Interpretation dieser Stelle ist auch zu finden – wenn gleich aus einer Perspektive, die sich von der hier eingenommenen unterscheidet – bei Vladimiro Giacché, *Finalità e soggettività*, a.a.O., S. 108-111.

Zweckmäßigkeit sowie der spekulative Übergang zur Idee – jenseits der teleologischen Schwelle – sind in der Tat unabdingbar, wenn man die „Wirklichkeit“ der bloß instrumentellen Vernünftigkeit entziehen will. Denn nur in der Bewegung des Begriffs wird das Objekt nicht mehr als einfaches Mittel betrachtet, auf das eine ihm fremde Gewalt auszuüben wäre mit dem Zweck, es in etwas anderes zu verbiegen als das, was es an sich ist.⁴²

In der von Hegel beschriebenen Bewegung ist, wie mir scheint, also zuallererst in angemessener Weise die Distanzierung von jedem schlechten Entwurf des Logos zu unterstreichen, nach dem das Denken eine bloß aneignende Tätigkeit darstellt: Der Übergang über die teleologische Schwelle und ihre Aufhebung zeigen, dass das Denken nicht zu einem berechnenden Subjekt gehören und dass dieses auch nicht das Reale zum allseits verfügbaren, manipulierbaren – in einem Wort, wiederum: *nützlichen* – Objekt reduzieren kann, indem es die Partikularität der eigenen Zwecke zum absoluten Telos der Wirklichkeit macht. Wenn dieses Bewusstsein verloren geht, fehlt auch eine Dimension des wahren Selbstbewusstseins: Dies lehren zahlreiche Betrachtungen der *Phänomenologie*, die dem Triumph der „leere[n] Sache selbst“⁴³ gewidmet sind, wo ein Denken vorherrscht, welches nur in den Kategorien der Ausbeutung, der Organisation und Untergliederung der Arbeitskraft sowie des Machterhalts operiert in einer Welt, die nur als Komparse auftritt, wenn die alten Götzen in Stücke gegangen sind.⁴⁴

Bis zu welchem Punkt Hegel selbst es verstanden hat, das Gleichgewicht zu bewahren in diesem schwierigen Abschnitt jenseits der teleologischen Schwelle auf dem Weg zur Entfaltung des eigenen Systems, ist eine letztlich vielleicht unentscheidbare Frage, die seine Leser bis heute bewegt – ganz gleich, ob sie ihn nun bewundern oder geringschätzen. Welcher der beiden Parteien man sich auch zugehörig fühlen mag: Mir scheint jedenfalls, dass diese Frage uns nicht nur aufgrund einer missverstandenen Bedeutung von historischem Wissen angehen kann. Sie ist auch entscheidend für die gegenwärtige Verfassung einer *Philosophie der Kunst* und

⁴² Zu diesem Punkt vgl. wiederum Valerio Verra, *Su Hegel*, a.a.O., S. 182.

⁴³ GW, IX, 345.

⁴⁴ Vgl. Ebd., 295 f. Diesbezüglich erlaube ich mir den Verweis auf die bei Gianluca Garelli, *Lo spirito in figura*, Bologna, 2010, S. 9-24 und S. 137-149 angestellten Überlegungen.

– allgemeiner – *der Kultur*, in welcher der Genitiv dieses Ausdrucks nicht in seinem bloß objektiven Sinne zu verstehen ist. Vor diesem Hintergrund ist ein Ausdruck wie „das Ende der Kunst“ in all seiner spekulativen Komplexität zu verstehen: also ohne seine elegische Nuance auszuschließen, doch auch ohne den Sinn seiner vielversprechenden Implikationen zu unterschätzen.

HEGEL UND BESONDERE KÜNSTE

FRANCESCO CAMPANA (PADUA)

Hegels These vom Ende der Kunst und das literarische Kunstwerk¹

I.

Die sogenannte These vom ‚Ende der Kunst‘ hat immer einen der interessantesten und problematischsten Schwerpunkte der Hegelschen Philosophie der Kunst dargestellt, unterschiedliche Auslegungen in Bezug auf die innere Analyse von Hegels Werk hervorgebracht und ist oft in verschiedenen Neufassungen wieder aufgegriffen worden.² In den letzten Jahrzehnten hat diese These einen weiteren und erneuten Erfolg erlebt, weil verschiedene Autoren durch ihre Neubearbeitungen in der Lage gewesen sind, die Richtungen und die Wege des konkreten künstlerischen Schaffens des letzten Jahrhunderts bis heute zu interpretieren.³ Zu den Autoren, die am meisten zu dieser hermeneutischen Arbeit über die Wirklichkeit in der Spur einer Aktualisierung Hegels beigetragen haben, gehört Arthur C. Danto, der in einigen Gedanken Hegels eine wichtige Inspirationsquelle gefunden hat und dessen Dialog mit ihm von zentraler Bedeutung für die Entstehung seiner Philosophie

¹ In diesem kurzen Beitrag stelle ich einige Überlegungen aus einer noch zu erledigenden Arbeit an, die Teil meines Dissertationsprojekts ist. Ich möchte Nina Meyer für die sprachliche Bearbeitung danken.

² „Weder gibt es bei Hegel nur ein Ende der Kunst, noch ist jedes einzelne Ende der Kunst eindeutig als Aufhebung in Hegels Sinne zu identifizieren. [...] Das Ende der Kunst konnte seit und mit Hegel zum Diskurs werden, weil die Rede vom Ende der Kunst in Hegel selbst unendlich ist: Hegel ohne Ende.“ (Geulen, Eva, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt am Main, 2002, S. 27 f.).

³ Für einen auf den neuesten Stand gebrachten Überblick der verschiedenen Wiederaufnahmen vgl. Vercellone, Federico, *Dopo la morte dell'arte*, Bologna, 2013, insbesondere S. 83-138. Für eine allgemeine Untersuchung der Beziehung zwischen Kunst und Modernität in Hegels Philosophie, besonders in Bezug auf Malerei und Literatur, vgl. Rutter, Benjamin, *Hegel on the Modern Arts*, Cambridge, 2010.

der Kunst ist.⁴ Hinsichtlich der These vom ‚Ende der Kunst‘ bezieht sich der nordamerikanische Philosoph in seiner Interpretation der künstlerischen Ereignisse des zwanzigsten Jahrhunderts auf Hegel und liest sie als das Ende von zwei großen „Erzählungen“ (oder „Episoden“), die nach einer langen, progressiven und linearen Reise ans Ziel gelangen: zuerst die vom mimetischen Versuch, der Wirklichkeit mit der Kunst nahe zu kommen, die „Vasari-Episode“ von Cimabue und Giotto bis um 1900, und dann die „Greenberg-Episode“, nämlich der abstrakte Expressionismus, besonders in den Vereinigten Staaten.⁵ Vor allem seit der Pop Art und deren aktuellen Strömungen (Fluxus, Conceptual Art, Minimal Art usw.) kann die zweite Erzählung die Vielfältigkeit des künstlerischen Schaffens nicht mehr beschreiben und begreifen – außer durch eine vehemente Ablehnung. In dieser Pluralität scheint es ihr unmöglich, Regeln abzuleiten, um das Feld der „Artworld“ zu begrenzen. Hier gerät die progressive Linearität der geschichtlich-künstlerischen Erzählung ins Stocken und erscheint laut Danto das ‚Ende der Kunst‘. Durch einen epochalen und irreversiblen Sprung und das Eintreten in die „post-historische Zeit“ wird die Kunst selbst, nach einer Reflexion über ihre Identität, zur Reflexion, sie drückt ihre eigene eminent philosophische Natur aus, sie wird Denken und zwingt die Philosophie selbst, sich mit ihr zu befassen: die Kunst selbst wird Philosophie. Wenn auch mit verschiedenen Überarbeitungen und dem Zusatz neuer Bedingungen, bleibt

⁴ Zahlreich wären die Verweise auf explizite begriffliche Affinitäten und Äußerungen der Wertschätzung (einige z. B. in *The abuse of beauty*, wo man derartige Äußerungen finden kann: „His book [Hegels *Ästhetik*] became a kind of philosophical wisdom for me, in fact, and whenever I embarked on a subject new to me, I found it valuable to see if Hegel might not have had something to say about it.“, Danto, Arthur C., *The abuse of beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago, 2003, S. 12). Zur Wichtigkeit der Hegelschen Philosophie für Danto vgl. Andina, Tiziana, *Arthur Danto: un filosofo pop*, Roma, 2010, S. 100-114 und zu einer Diskussion von Dantos Aktualisierung der Hegelschen These vom ‚Ende der Kunst‘ vgl. Gethmann-Siefert, Annemarie, „Danto und Hegel zum Ende der Kunst – Ein Wettstreit um die Modernität der Kunst und Kunsttheorie“, in: *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, Herta Nagl-Docekal, Erzsébet Rózsa u. Elisabeth Weisser-Lohmann, Berlin, 2013, S. 17-37; Gethmann-Siefert, Annemarie, „L’attuale discussione sulla fine dell’arte. Riflessioni sul confronto di Danto con Hegel“, in: *Vita dell’arte. Risonanze dell’estetica di Hegel*, hg. v. Francesca Iannelli, Macerata, 2014, S. 135-155.

⁵ Vgl. Danto, Arthur C., *After the Death of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, 1997, S. 125 f.

bei Danto die Auffassung einer Kunst fest, die sich selbst denkt und überdenkt und so in Denken auflöst (Bearbeitung des Hegelschen Begriffs eines künstlerischen Schönen, das „aus dem Geiste geboren und wiedergeboren“⁶ wird), sowie einer Kunst, die etwas radikal Anderes und Vergangenes im Vergleich zu ihrer Gegenwart hinter sich lässt (Vergangenheitscharakter). Das ist die Art von Aktualisierung der Hegelschen These, die in diesem Beitrag diskutiert werden soll. Eine Aktualisierung, die hauptsächlich auf den Bereich, den Danto „painting-and-sculpture“ nennt, gerichtet ist, und die besonders wirkungsvoll und unter vielen Aspekten überzeugend gewesen ist, um die Schaffung dieser Kunstgattungen zu verstehen.⁷

⁶ *Ästhetik*, TWA 13, 14. Vgl. z. B. Danto, Arthur C., *The abuse of beauty*, zit., S. 12. Danto liest gewöhnlich die *Vorlesungen* Hegels in Knox' Übersetzung von Hothos Druckfassung (1835-1838; 2. Aufl. 1842). In diesem Beitrag möchte ich mich auf diese Fassung, aber auch auf einige Nach- und Mitschriften von Hörern der Berliner Vorlesungen beziehen. Ich werde mich vor allem auf das *Poesiekapitel* in seinem theoretischeren Teil konzentrieren und werde Übereinstimmungen, bedeutsame Ausdrücke und, wo es wichtig ist, Änderungen aus den Nach- und Mitschriften aufzeigen (insbesondere: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesung über die Ästhetik. Berlin 1820/21. Eine Nachschrift. I. Textband*, hg. v. Helmut Schneider, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien, 1995 [Ascheberg 1820/21]; Ders.: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823. Nachgeschrieben von H.G. Hotho*, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, in: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, 2, Hamburg, 1998 [Hotho 1823]; Ders.: *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert u. Bernadette Collenberg-Plotnikov unter Mitarbeit v. Francesca Iannelli u. Karsten Berr, München, 2004 [Kehler 1826]; Ders.: *Philosophie der Kunst. Vorlesungen von 1826*, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, Jeong-Im Kwon u. Karsten Berr, Frankfurt am Main, 2005 [von der Pfordten 1826]).

⁷ Wenn man einen Vergleich zwischen Hothos Druckfassung und den Nach- und Mitschriften der Vorlesungen über die Ästhetik anstellt, bemerkt man, dass die Linearität dieser Aktualisierung Schwierigkeiten im Rahmen von Hegels Denken findet, vor allem bezüglich des Vergangenheitscharakters. Die Forschungen von A. Gethmann-Siefert haben mehrmals den Reichtum an Nuancen unterstrichen, die man aus der Analyse der bestimmten künstlerischen Phänomene in den verschiedenen Momenten der Ausarbeitung Hegels ableiten kann, im Unterschied zu einer streng systematischen Betrachtung der Philosophie der Kunst, wie in Hothos Druckfassung (vgl., unter anderen: Gethmann-Siefert, Annemarie, „Phänomen versus System. Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst“ in: *Phänomen versus System. Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst*, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, Bonn, 1992, S. 9-39 (*Hegel-Studien – Beiheft*, 34).

Hier wird die Frage gestellt, ob dieses begriffliche Modell auf alle heutigen Kunstgattungen anwendbar bzw. ob es ein wirklich *gattungsübergreifendes* Modell ist.⁸ Es scheint nämlich, dass sichtbare Merkmale dieses Prozesses in verschiedenen Künsten festgestellt werden können (von der Architektur über die Musik bis hin zu einer für Hegel „unvollkommenen“ Kunst wie dem Tanz). Was die Literatur betrifft, sind verschiedene Warnrufe einer Gefahr vom ‚Ende‘ der Literatur ausgestoßen worden⁹, und man bemerkt eine Art ‚Philosophisierung‘ eines Teils ihrer letzten Schöpfung.¹⁰ Aber es scheint mir, dass das geschichtliche Schaffen solcher Kunstgattungen Widerstand gegen die Linearität leistet, die die Rede vom ‚Ende‘ hinsichtlich der anderen Kunstgattungen finden kann (oder dass die Literatur diese Linearität zumindest schwieriger macht, vielleicht aber auch reicher). In der Literaturgeschichte kann man gewiss ‚Erzählungen‘ – vielleicht zeitlich begrenzt – und zweifellos auch generelle Entwicklungen umreißen; man kann dann, vor allem im zwanzigsten Jahrhundert, starke Unterbrechungen in Bezug auf ein (im weitesten Sinne) ‚klassisches‘ Modell erkennen, die Literatur aufzufassen (von den Strömungen der Avantgarden und der Neu-Avantgarden bis zu individuellen Experimental- oder Avantgarde-Erfahrungen wie denen von Joyce,

⁸ Der Ehrgeiz einer Theorie, die „transgenerically“ gelten kann, ist im „Preface“ zu Dantos *The Transfiguration of the Commonplace* vorhanden, und wenn es auch insbesondere das bestimmte Thema des Buchs betrifft, d. h. die Untersuchung einer Definition der Kunst, stützt er sich auf die Voraussetzung der Feststellung – unter ausdrücklichem Bezug auf Hegel – der These vom ‚Ende der Kunst‘ (Danto, Arthur C.: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge (Mass.)-London, 1981, S. VII-VIII).

⁹ Vgl. unter anderen das Pamphlet von Todorov, Tzvetan, *La littérature en péril*, Paris, 2007 und Ferroni, Giulio, *Dopo la fine*, Roma, 2010 (1. Aufl.: Torino, 1996). Im Übrigen hatte schon ein Zeitgenosse Hegels, Carl Gustav Jochmann, wenn auch ohne pessimistischen Ton, den Verlust der zentralen Lage der Literatur in moderner Zeit in seinem *Die Rückschritte der Poesie* theorisiert (dazu D’Angelo, Paolo: „Carl Gustav Jochmann. I regressi della poesia e la ‚morte dell’arte““, in: *Aesthetica Pre-Print*, 7, Palermo, 1985, S. 5-60).

¹⁰ William Marx spricht von einem Prozess der Abwertung der literarischen Tatsache, die zu einer „littérature hyperconsciente“ geführt hat (Marx, William, *L’adieu à la littérature. Histoire d’une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, 2005). Schon Danto bemerkte diese Tendenz für einen großen Teil der gegenwärtigen Literatur in seinem Beitrag „Philosophizing Literature“, jetzt in: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, 2004 (1. Aufl. 1986), S. 163-186.

Gadda und den ‚postmodernen‘ Schriftstellern¹¹). Es scheint mir aber, dass man nicht, wie im Fall der „painting-and-sculpture“, von irreversiblen und traumatischen Wendepunkten sprechen kann, die eine absolut neue, unwiderrufliche Abweichung hervorgebracht haben, die alles, was vorher kam, als eine radikal andere Vergangenheit verurteilen: es scheint mir, keine Figur wie Duchamp (oder Warhol) identifizieren zu können, die für die Literatur als „das Gespenst des Königs, das alle wie eine Art unüberwindliche Schranke verfolgt und nach welchem nichts Neues geschehen kann“ ausgelegt werden kann.¹²

Wenn aber nach Hegel das literarische Kunstwerk die Kunstgattung ist, die der Idee der Kunst am besten entspricht, und wenn diese die Merkmale der anderen Kunstgattungen als Totalität in sich zusammenfasst und – sagen wir so – am meisten Kunst ist, dann sollte die Klarheit eines ‚Endes der Kunst‘ am besten auch im heutigen literarischen Kunstwerk erscheinen.

Um die Frage noch problematischer zu gestalten, soll hier nicht über Hegel hinausgegangen werden, in der Überzeugung, den Riss

¹¹ Eine andere individuelle, jedoch frühere Erfahrung einer Art von ‚Ende der Kunst‘ könnte jene von Alessandro Manzoni sein. Obgleich auf verschiedene Weise zu den hier vorgeschlagenen, d. h. mit einem Fortschritt der Geschichte – und nicht der Philosophie – über die Literatur, untersucht P. D’Angelo diese Hypothese in *Le nevrosi di Manzoni. Quando la storia uccise la poesia*, Bologna, 2013. Eine Annäherung von Manzonis Erfahrung an die Varianten der These vom ‚Ende der Kunst‘ (in diesem Fall der Literatur) findet man auf S. 157-167.

¹² Vercellone, Federico, zit., S. 88, meine Übers. („il fantasma del re che tutti perseguita come una sorta di limite invalicabile dopo il quale nulla di nuovo può avvenire“), über Duchamp. Ferroni beschreibt die Literatur als eine innerlich „postume“ und schon von Anfang an von ihrem Ende bedrohte Kunst. Aber nach der Analyse der Zerrüttungen der Künste in der Gegenwart, vor allem aus der Perspektive des ‚Verlustes der Aura‘ und dem Gesichtspunkt des Materials, schreibt er: „In linea di principio, la letteratura può sembrare esposta molto meno di altre forme culturali al rischio di una ‚chiusura‘ del proprio linguaggio: essa non è costretta a ricorrere a tecniche particolari, che debbano occupare uno spazio fisico; al di là di tutti i supporti di scrittura che può utilizzare, il suo solo strumento veramente imprescindibile è costituito da un’entità del tutto immateriale come la lingua naturale. Il suo destino è certamente di tipo diverso da quello della pittura, della scultura, del cinema, e perfino da quello della musica (che ha bisogno comunque della fisicità del suono): e si può pensare che, comunque vadano le cose, in qualunque modo si trasformino i supporti della scrittura, il radicamento della letteratura nel sistema linguistico di base (strumento originario e fino ad ora imprescindibile della comunicazione tra gli uomini) le garantisca una quasi illimitata possibilità di mantenersi in vita e di reincarnarsi.“ (Ferroni, Giulio, zit., S.124 f.).

in der Theorie gefunden zu haben, der ihre Bestattung erlaubt. Vielmehr ist die Absicht des vorliegenden Beitrags, zu Hegels Philosophie der Kunst zurückzukehren, um die Überschreitung in Bezug auf Kunst zu unterstreichen, die das literarische Kunstwerk in seiner kompletten Angemessenheit als Kunst äußert, ihren *Status* der ‚Ausnahme, die die Regel *ausmacht*‘, und in diesem Kontext werde ich versuchen, bei Hegel Antworten auf die Schwierigkeiten zu finden, die die Literatur zu den Aktualisierungen der Hegelschen These vom ‚Ende der Kunst‘ macht.

II.

Das literarische Kunstwerk oder, besser gesagt, „die Kunst der Rede, die *Poesie* überhaupt“¹³, hat eine Schlüsselrolle innerhalb von Hegels Philosophie der Kunst, und sie wird an die Spitze des Systems der Kunstgattungen gestellt. An dieser grundlegenden Stelle erfüllt sie eine doppelte, widerspruchsvolle und komplementäre Funktion. Einerseits vereinigt sie in sich selbst die tiefsten Merkmale der Idee der Kunst, die in den anderen bestimmten Künsten schon anwesend waren, aber nur teilweise; es gelingt ihr, in sich selbst das zu versammeln, was in jenen als selbständig, versprengt und mangelhaft erscheint, weil es noch nicht in einer organischen Totalität vereint war. In diesem Tatbestand präsentiert sie sich als das Vorbild, als die angemessenste Bestimmung, durch welche die künstlerischen Phänomene zu lesen sind.¹⁴ Andererseits aber unterscheidet sie sich wesentlich von den anderen Kunstgattungen; sie wird als etwas substantiell Verschiedenes, als eine Ausnahme dargestellt.¹⁵ Poesie ist etwas völlig in die Kunst Integriertes und zugleich etwas, das sie übertrifft; etwas, das in seiner

¹³ *Ästhetik*, TWA 14, 261; vgl. von der Pfordten 1826, S. 176; Kehler 1826, S. 156.

¹⁴ Wenn man auf die allgemeinsten Momente der Philosophie der Kunst zurückblickt, wo die grundlegenden Bestimmungen der Kunst überhaupt dargestellt werden, findet man Stellen, an denen die Erklärungen und die Beispiele vor allem aus der Literatur kommen (man denke an die Auslegung eines Begriffs wie dem der Handlung).

¹⁵ Bei ihrer Betrachtung wird über das literarische Kunstwerk gesagt, dass „die Poesie [...] von den bestimmten Künsten, deren Charakter sie in sich verbindet, auch wieder wesentlich zu unterscheiden“ ist (*Ästhetik*, TWA 15, 225). Vgl. Ascheberg 1820/21, S. 292.

vollwertigen Vertretung der Kunst noch weiter zu gehen scheint.¹⁶ Mit einem bekannten – vielleicht in diesem Zusammenhang nicht ganz fremden – Ausdruck Benjamins könnte man sagen, dass die Poesie „aussieht, als wäre [sie] im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf [sie] starrt.“¹⁷

Die Poesie ist die „vollkommenste Kunst, Kunst κατ’ ἐξοχήν“¹⁸. Sie tritt als „die absolute, wahrhafte Kunst“¹⁹ auf. Ihr Hauptmerkmal ist nämlich, sich immer mehr vom Sinnlichen loszumachen, und sich der geistigen Seite mehr als die anderen Kunstgattungen anzunähern. Mit ihrer Befreiung von der „Wichtigkeit des Materials“²⁰ verändert sich in ihr die Beziehung zwischen Phantasie und äußerer Welt, ihre Materie besteht nicht mehr aus etwas sinnlich Objektivem, sondern die Phantasie selbst ist die Materie, die die Poesie bildet. Ihr Inhalt ist „das bei sich seiende Geistige, das in einem Elemente ist, das dem Geiste selbst angehört.“²¹ Damit erreicht die Poesie das höchste Niveau der Tiefe und der Freiheit in Bezug auf das, was das Wesen der Kunst darstellt:

Denn die Natur des Poetischen fällt im allgemeinen mit dem Begriff des Kunstschönen und Kunstwerks überhaupt zusammen, indem die dichterische Phantasie nicht wie in den bildenden Künsten und der Musik durch die Art des Materials, in welchem sie darzustellen gedenkt, in ihrem Schaffen nach vielen Seiten hin eingengt und zu einseitigen Richtungen auseinandergetrieben wird, sondern sich nur den wesentlichen Forderungen einer idealen und kunstgemäßen Darstellung überhaupt zu unterwerfen hat.²²

Diese Berührung mit dem Kern der Kunst gestattet der dichterischen Kunst, im Unterschied zu den anderen bestimmten Künsten, eine vielseitige Entwicklung, eine eigentümliche Ausdehnung, eine Transversalität zu erlangen, die die anderen nicht haben.²³ Was die

¹⁶ Vgl. Ophälders, Markus, „Poesia e morte dell’arte“, in: *L’estetica di Hegel*, hg. v. Mario Farina u. Alberto L. Siani, Bologna, 2014, S. 213–228, hier: S. 214.

¹⁷ Benjamin, Walter, *Über den Begriff der Geschichte*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Band I/2, Frankfurt am Main, 1991, S. 697.

¹⁸ Kehler 1826, S. 197. Vgl. von der Pfordten 1826, S. 222.

¹⁹ Ebd., S. 156. Vgl. von der Pfordten 1826, S. 176; *Ästhetik*, TWA 14, 261.

²⁰ *Ästhetik*, TWA 15, 232.

²¹ Hotho 1823, S. 271.

²² *Ästhetik*, TWA 15, 238. Vgl. von der Pfordten 1826, S. 223; Kehler 1826, S. 197.

²³ Vizzardelli spricht von der Poesie als „metavalore“ (Meta-Wert) der *Ästhetik* Hegels (Vizzardelli, Silvia, „La trasversalità estetica della poesia in Hegel“, in: *Quaderni di Estetica e Critica*, I, Roma, 1996, S. 41–66, S. 47).

Gestaltungsweise betrifft, ist die Poesie „die totale Kunst“²⁴ und was ihren Inhalt und ihre Äußerungsweise betrifft, hat sie „ein unermessliches und weiteres Feld als die übrigen Künste“²⁵ und darin ist sie „die reichste, unbeschränkteste Kunst“²⁶. Wegen ihres geistigen Aspektes gehört sie systematisch zu den romantischen Künsten, aber die Grenzenlosigkeit und der Reichtum der Möglichkeiten haben zur Folge, dass die Poesie sich zugleich mit keiner bestimmten (symbolischen, klassischen, romantischen) Kunstform identifizieren muss, sondern sie geht durch alle und wird so „die *allgemeine* Kunst“²⁷. Dieser allgemeine Charakter ermöglicht ihr auch geschichtlich, jede Epoche mit einer Angemessenheit zu durchlaufen, die man anderswo nicht finden kann.²⁸ *Totalität* und *Vollkommenheit* schildern die Umrisse der Poesie²⁹: Darin spielt das literarische Kunstwerk die Rolle des Katalysators der Merkmale, die in der Vielfältigkeit der anderen bestimmten Künste zerstreut sind, und darin bestehen die Eigenschaften eines Vorbilds, die die Poesie mit sich bringt.³⁰

Ihre Grenzstelle aber verbirgt in sich auch eine tiefe Gefahr. Was sie auf der geistigen Seite gewinnt, verliert sie auf der sinnlichen, d. h. in der grundlegenden Dimension der geistigen Form der Kunst.³¹ Obgleich es der geistigen Seite gelingt, die negative Bearbeitung des Sinnlichen auszugleichen, ist die Gefahr immer anwesend, sich in etwas Anderes und nicht mehr Künstlerisches zu verwandeln. Ihre eigentümliche Eigenschaft, die Geistigkeit, d. h. ihre Stärke, kann ihre schlimmste Schwäche werden.³² Die dichterische Phantasie hat daher die schwierigste Aufgabe, sich in jenem engen Raum in der Mitte „zwischen der abstrakten Allgemeinheit des Denkens und der sinnlich-konkreten Leiblichkeit“³³ zu bewegen,

²⁴ *Ästhetik*, TWA 14, 262. Vgl. Ascheberg 1820/21, S. 290.

²⁵ *Ästhetik*, TWA 15, 230.

²⁶ *Ästhetik*, TWA 14, 261. Vgl. Kehler 1826, S. 157; Ascheberg 1820/21, S. 292.

²⁷ *Ästhetik*, TWA 15, 233. Vgl. Ascheberg 1820/21, S. 292.

²⁸ Ebd., 245.

²⁹ Zur Totalität der Dichtung vgl. Wagner, Frank D.: *Hegels Philosophie der Dichtung*, Bonn, 1974, S. 175-180.

³⁰ Derartige Ausdrücke können in allen Ausgaben der Vorlesungen vorkommen, und die Eigenschaft der Poesie als „vollkommenste Kunst“ ist beständig. Vgl. Gethmann-Siefert, Annemarie, *Einführung in Hegels Ästhetik*, München, 2005, S. 313.

³¹ *Ästhetik*, TWA 14, 261.

³² *Ästhetik*, TWA 15, 235. Vgl. Hotho 1823, S. 272.

³³ *Ästhetik*, TWA 15, 231.

und sie muss versuchen, die generellen Bedingungen des Kunstwerks mit der unterschiedlichsten Vorsicht und Besonnenheit zu befriedigen.³⁴

Die Poesie erzeugt und hat nämlich als ihren Inhalt die *Vorstellung*^{die} „nicht so bestimmt als die sinnliche Anschauung“ ist, sondern sie ist „geistiger Natur, und somit kommt ihr schon die Allgemeinheit zugute, die dem Denken angehört.“³⁵ Die Sprache, „Sammlung von Vorstellungen“³⁶, die als bloßes und äußerliches Mittel in ihrem Ausdruck das Wort benutzt (d. h., „das verständlichste und dem Geist gemäßeste Mitteilungsmittel“³⁷), stellt ein Feld dar, das gefährlich in der Nähe von dem ist, das das alltägliche Bewusstsein und vor allem die Religion und die wissenschaftliche Abhandlung bzw. die Philosophie betrifft. Darin besteht der Ausnahmecharakter der Kunst, ihre gegenüber den anderen Künsten eigentümliche Rolle. Eine Rolle, die sie zur vollkommensten Kunst macht und zugleich zum wahrscheinlichsten Kandidaten für die Durchführung von etwas, das man das ‚Ende der Kunst‘ nennen kann:

Nur durch diesen Gang der Betrachtung ergibt sich dann auch die Poesie als diejenige besondere Kunst, an welcher zugleich die Kunst selbst sich aufzulösen beginnt und für das philosophische Erkennen ihren Übergangspunkt zur religiösen Vorstellung als solcher sowie zur Prosa des wissenschaftlichen Denkens erhält. Die Grenzgebiete der Welt des Schönen sind [...] auf der einen Seite die Prosa der Endlichkeit und des gewöhnlichen Bewußtseins, aus der die Kunst sich zur Wahrheit herausringt, auf der anderen Seite die höheren Sphären der Religion und Wissenschaft, in welche sie zu einem sinnlichkeitsloseren Erfassen des Absoluten übergeht.³⁸

³⁴ „Die nächste Forderung, welche hierdurch notwendig wird, beschränkt sich einerseits darauf, daß der Inhalt weder in den Verhältnissen des verständigen oder spekulativen *Denkens* noch in der Form wortloser *Empfindung* oder bloß äußerlich sinnlicher *Deutlichkeit* und Genauigkeit aufgefaßt sei, andererseits, daß er nicht in der Zufälligkeit, Zersplitterung und Relativität der *endlichen* Wirklichkeit überhaupt in die Vorstellung eingehe.“ (Ebd., S. 230 f.) Vgl. Gadamers, Hans-Georg: „Die Stellung der Poesie im System der Hegelschen Ästhetik und die Frage des Vergangenheitscharakters der Kunst“, in: *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert u. Otto Pöggeler, Bonn, 1986, S. 213-223 (*Hegel-Studien* – Beiheft 27).

³⁵ Hotho 1823, S. 272.

³⁶ Von der Pfordten 1826, S. 223.

³⁷ *Ästhetik*, TWA 15, 272. Zur dichterischen Sprachauffassung Hegels vgl. Züfle, Manfred: *Prosa der Welt*, Einsiedeln, 1968, vor allem S. 11-38.

³⁸ *Ästhetik*, TWA 15, 234 f.

III.

So ergibt sich eine Situation, in der sich der Gegensatz zwischen absoluter Kunst und ‚Ende der Kunst‘ als innerlich und grundlegend für das literarische Kunstwerk selbst gestaltet. Dieser Gegensatz kann mit der Dialektik zwischen Prosa und Poesie gut dargestellt werden.³⁹ Aber die Definition dieser beiden Polaritäten und der Reihe von daraus folgenden Beziehungen ist besonders kompliziert.

Die Begriffe „Poesie“ und „Prosa“ entsprechen ganz und gar nicht dem, was wir mit diesen Benennungen gewöhnlich meinen; ihre Anwendung beschränkt sich nicht nur auf die Beschreibung einer formalen Struktur des Kunstwerks. Die Poesie ist selbstverständlich nicht nur Lyrik und nicht nur Versbildung („Versifikation“ ist ein wichtiges Element, aber in ihrer Bestimmung nicht das einzige); die Prosa – um es mit Szondi zu sagen – bedeutet „sehr viel mehr als in jener Definition, die dem Molièreschen Monsieur Jourdain, dem Bürger als Edelmann, sein Hauslehrer gibt und die besagt, Prosa sei alles, was nicht Vers ist.“⁴⁰ Vielmehr konzentrieren die beiden in sich Eigenschaften und Merkmale, die eine gesamte Konfiguration der künstlerischen Tatsache, eine „*Auffassungsweise*“⁴¹ beschreiben, und sie werden durch Hegels Behandlung benutzt, um etwas zu skizzieren, das den künstlerischen Bereich überschreitet (z. B. um geschichtliche und nationale Zustände zu umreißen).

Wenn man die Dichotomie in einer festen – und deshalb teilweise falschen und allzu einfachen – Weise betrachtet, könnte man

³⁹ Auf eine teilweise verschiedene Art zeigt Baptist die Poesie zugleich als Anfang und Ende der Kunst (Baptist, Gabriella, „Das Wesen der Poesie und die Zukunft des Denkens“, in: *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, Lu de Vos, Bernadette Collenberg-Plotnikov, München, 2005, S. 311-323, hier: S. 322).

⁴⁰ Szondi, Peter, „Hegels Lehre von der Dichtung“ in Ders.: *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, S. 488. Erzsébet Rózsa beschreibt die Prosa als eine Spezifikation des Hegel’schen Begriffs der *Wirklichkeit* und vertieft ihren Bezug zur Innerlichkeit als Bestimmung des modernen Prinzips der freien Subjektivität (Rózsa, Erzsébet, „Hegel über die Kunst der ‚neueren Zeit‘ im Spannungsfeld zwischen der ‚Prosa‘ und der ‚Innerlichkeit‘“, in: *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, zit., S. 121-142; zu einem Überblick der Vieldeutigkeit des Wortes „Prosa“ bei Hegel insbesondere S. 126-129). Vgl. auch Rutter, Benjamin, zit., S. 140 ff.

⁴¹ *Ästhetik*, TWA 15, 238.

sagen, dass die Prosa den Bereich betrifft, der vor und nach der Kunst kommt; sie deutet einerseits auf das Feld des gewöhnlichen Bewusstseins hin, auf die Alltäglichkeit in ihrer Zweckmäßigkeit und Brauchbarkeit sowie auf die übliche Realität und andererseits auch auf den Ausdruck der höchsten Geistesformen der Religion und des spekulativen Denkens. Die Poesie hingegen braucht etwas „mehr“⁴² hinsichtlich der alltäglichen Sprache und etwas Verschiedenes im Vergleich zur Religion und Philosophie. Sie entwickelt sich aus sich selbst und in unmittelbarer Einheit mit dem Allgemeinen zur konkreten Erscheinung der Wirklichkeit; sie erzeugt einen „in sich unendliche[n] Organismus“⁴³ und hat ihren Zweck in sich selbst, sie ist an sich frei und unterliegt keinen anderen Prinzipien als denen der Kunst und der Phantasie. Sie hält die Wirklichkeit für nötig, aber macht sie nicht zu ihrem Zweck, sondern benutzt sie als Mittel, um sich selbst mit ihren eigenen Instrumenten und nach dem Recht und der Freiheit der Phantasie zu entwickeln. Dadurch bringt sie Vorstellungen hervor, die anders als die der anderen Gebiete sind, weil sie *bildliche* (und deswegen poetische) *Vorstellungen* sind, die sich in die Mitte zwischen der prosaischen Ebene der sinnlichen Anschauung und des Denkens setzen.⁴⁴

Vor diesem Hintergrund aber scheint der Zusammenhang beider Ebenen zwischen dem „Glaube[n] an die Welt“ der Prosa und dem „Glauben an die Phantasie“⁴⁵ des literarischen Kunstwerks nicht als eine Trennung oder eine strenge und diachronische Folge. Da beide das sprachliche Element teilen, ist die Poesie *konstitutiv* von der Prosa durchdrungen, gemischt, verseucht, und die zweite kann hingegen Erfahrungen hervorbringen, die denen der ersten ähnlich sind.

Wenn in der Druckfassung Hothos die *poetische Vorstellung* beschrieben wird, werden grundsätzlich drei Niveaus umrissen: 1) die ursprünglich poetische Vorstellung, 2) die prosaische Vorstellung und 3) die sich aus der Prosa herstellende poetische Vorstel-

⁴² Ebd., 277.

⁴³ Ebd., 270. Vgl. Ascheberg 1820/21, S. 293.

⁴⁴ „Die Vorstellung hat nicht die sinnliche Bestimmtheit der Anschauung. Auf der anderen Seite ist die Vorstellung aber auch nicht der Gedanke als solcher, sondern sie liegt in der Mitte zwischen Anschauung und Gedanken, sie ist bildliche Vorstellung.“ (Hotho 1823, S. 275).

⁴⁵ *Ästhetik*, TWA 15, 279.

lung.⁴⁶ In dieser Aufeinanderfolge gibt es sicher eine diachronische Entwicklung, die einer Art von geschichtlichem ‚Ende der Kunst‘ ganz innerhalb des literarischen Kunstwerks begegnet.⁴⁷ Aber es erscheint keine definitive *Auflösung* des Poetischen, das dem Prosaischen Platz lässt, sondern es gestaltet sich im literarischen Kunstwerk selbst eine Dialektik, die im generellen Kontext eines Fortschritts des Prosaischen die Linearität einer vereinfachend progressiven Auffassung der These vom ‚Ende der Kunst‘ kompliziert.⁴⁸ Die Grenze zwischen den beiden Feldern ist besonders schwer zu ziehen, und die Schwierigkeit liegt nicht nur in der Epoche des Schaffens eines bestimmten Kunstwerks, sondern sie betrifft innerlich das Wesen des literarischen Kunstwerks selbst.⁴⁹ Aufgrund des Nebeneinanderbestehens dieser beiden Vorstellungs- und Auffassungsweisen „ist hier eine Hemmung und Störung, ja

⁴⁶ Neben die Dreiteilung der Druckfassung Hothos stellt sich in anderen Nach- und Mitschriften eine Zweiteilung zwischen „ursprünglicher dichterischer Sprache“ und „reflektierter dichterischer Sprache“. Sie beschreiben aber dieselbe Art von Strukturierung, mit der Aufnahme des Übergangs durch die prosaische Vorstellung innerhalb der zweiten Ebene (vgl. von der Pfordten 1826, S. 224-226 und Kehler 1826, S. 198-200).

⁴⁷ „Die Poesie ist der Zeit nach älter als die Prosa“ (Ascheberg 1820/21, S. 291).

⁴⁸ Zudem finden wir einzelne Fälle, die diese Progression reicher machen. Werke einer fernen Zeit, wie das große Wort des Alten Testaments, die goldenen Sprüche des Pythagoras oder die Sprüche Salomons sind Werke, „die gleichsam noch vor dem Unterschiede des Prosaischen und Poetischen liegen“ (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Ästhetik*, TWA 15, 250). Klar prosaische Werke aus dem alten Griechenland, wie die Geschichtsschreibung und die Redekunst, sind „innerhalb ihrer Grenzen noch am meisten imstande [...], der Kunst teilhaftig zu werden“ (Ebd., S. 257). Vgl. Hotho 1823, S. 273 f.

⁴⁹ „Doch lässt sich [...] die Grenzlinie, an welcher die Poesie aufhört und das Prosaische beginnt, nur schwer ziehen und ist überhaupt mit fester Genauigkeit im allgemeinen nicht anzugeben.“ (*Ästhetik*, TWA 15, 284). Vgl. Hotho 1823, S. 272. Wenn man die Rede über die Versbildung berücksichtigt, scheint es klar, dass der Übergang von der rhythmischen Versifikation bis zum Reim einen generellen Fortschritt von der sinnlichen Natürlichkeit einer poetischen Dimension zur Geistlichkeit einer (sprachlichen) Welt, die immer prosaischer wird, beschreibt. Aber es gibt erstens noch die Möglichkeit einer Dialektik in der Vereinigung beider, in einer Bewegung, die vielleicht der sich aus der Prosa entwickelnden poetischen Vorstellung ähnlich ist. Zweitens und vor allem ist der Reim der romantischen Dichtung „nötig“, eben weil es ihr auf diese Weise und durch ihren geistlichen Charakter gelingt, jene sinnliche Dimension zurückzugewinnen, die die Poesie mit der Musik teilt und die sie braucht, um sich selbst noch Poesie nennen zu können.

sogar ein Kampf beider möglich, den [...] nur die höchste Genialität zu schlichten vermag.“⁵⁰

Dieser Streit, diese Dialektik zeigt, wie im Rahmen des literarischen Kunstwerks der vorbildliche und der überschreitende Charakter, die Poesie und die Prosa, das Streben nach Kunst und ihre Überwindung (oder Auflösung) der Außergewöhnlichkeit dieser bestimmten Kunst konstitutiv sind.

Wenn wir abschließend zu der geschichtlichen Begebenheit des literarischen Kunstwerks bis heute zurückkehren, gibt es keinen Zweifel, dass das prosaische Prinzip gegenüber dem poetischen einen epochal wichtigen Fortschritt gemacht hat (denken wir nur an die zentrale Lage, die die Gattung des Romans in den letzten zwei Jahrhunderten gewonnen hat oder das Verlassen und die Neuformulierungen des Verses für das Theater und die Lyrik). Aber auch in einer ganz prosaischen Zeit kann man in der Aktualität des künstlerisch-literarischen Schaffens ein Nebeneinanderbestehen beobachten. Einerseits gibt es Phänomene, die durch eine ‚postmoderne‘ Destrukturierung und die ausdrücklichen Verdrehungen ihrer Kunstwesen „als Verwirklichung ihrer eigenen Poetik“⁵¹ leben und als anschauliches Erscheinen des Denkens gelten, das sie ausmacht, als – so könnten wir sagen – Darstellung der Philosophie, die sie sind. Andererseits findet man literarische Werke, die kein Interesse haben, sich selbst zu erklären, aus einer Art harmo-

⁵⁰ *Ästhetik*, TWA 15, 282. Der Satz aus der Druckfassung Hothos wird so ergänzt: „wie z. B. unsere heutige Poesie beweist“. Einer der besten Orte, an dem Hegel die Schlichtung sieht, ist in diesem Fall nicht nur und nicht mehr das alte Griechenland (auch schon Heimat der Geschichtsschreibung und der Redekunst), sondern seine eigene Zeit. Das sagt uns, dass die Dialektik Poesie-Prosa, mit Schwierigkeit aber auch mit der Möglichkeit guter Ergebnisse schon möglich ist, dass diese Dialektik den kunstgeschichtlichen Fortschritt problematisiert und dass sie dem literarischen Kunstwerk selbst gehört. Der Vergleich zwischen den verschiedenen Nach- und Mitschriften der Vorlesungen fügt weitere Elemente und Komplikationen in Bezug auf den Vergangenheitscharakter der Poesie in der Entwicklung von Hegels Gedanken hinzu. In der Vorlesung des Sommersemesters 1826 kann man lesen: „Goethe in seinem West-östlichen Divan [...] hat das Höchste in der Poesie geleistet“. (Kehler 1826, S. 197; vgl. von der Pfordten, S. 223). Dazu Gethmann-Siefert, Annemarie und Stemmerich-Köhler, Barbara: „Faust: Die ‚absolute philosophische Tragödie‘ – und die ‚gesellschaftliche Artigkeit‘ des West-Östlichen Divan. Zu Editionsproblemen der Ästhetikvorlesungen“, in: *Hegel-Studien*, XVIII, 1983, S. 23-64.

⁵¹ Eco, Umberto, „Due ipotesi sulla morte dell’arte“ in: Ders., *La definizione dell’arte*, Milano, 1983, S. 272, meine Übers. („come realizzazione della propria poetica“).

nischer Rundheit herauszugehen, zu ihrer eigenen Philosophie zu werden (von der Literatur, die die Ergebnisse der Avantgarden ausdrücklich als abstrakt, nur formalistisch und nicht lebenskräftig ablehnt, bis zu der gegenwärtigen ‚Unterhaltungsliteratur‘). Und trotzdem werden letztere als gleichermaßen zeitgenössisch wahrgenommen (man denke in beiden Fällen an das aktuelle Schaffen des Romans).⁵² Auch wenn man – wie schon gesagt – einen gesamten Fortschritt des prosaischen Prinzips annimmt, erlebt die Literatur seit jeher in sich selbst die Hegelsche Dynamik Poesie-Prosa, und die Widerstände des Poetischen sind immer anwesend. Das bringt eine Bereicherung der Perspektive in Bezug auf die Linearität der Aktualisierung der These vom ‚Ende der Kunst‘ für diese bestimmte Kunst mit sich. Im Bereich der Literaturgeschichte und im Rahmen der heutigen Literatur können mehr oder weniger tellurische Verschiebungen erscheinen, aber auffallend ist vielleicht eher die Abwesenheit einer traumatischen und irreversiblen Bruchstelle gegenüber der Vergangenheit, die Schwierigkeit, eine epochale und endgültige Wendung, den Mangel eines einzigen und klaren ‚Endes‘ auszumachen. Dantos Aktualisierung der These vom ‚Ende der Kunst‘, die sich vor allem mit den bildenden Künsten beschäftigt und einen Erklärungsversuch von deren Neuheiten und Umwälzungen darstellt, kann deswegen bezüglich des literarischen Kunstwerks in der Hegelschen Polarität und Dialektik zwischen Poesie und Prosa eine fruchtbare Entwicklung und eine interpretative Bereicherung finden.

⁵² Man kann sagen: Phänomene, die nicht mehr ihre Kunst verstecken möchten, und Phänomene, die die Maxime *ars est celare artem* nicht verachten. Zu einer begrifflichen Interpretation der Geschichte dieses Spruchs und vor allem zu seiner Ablehnung der bildlichen Form des *ready-made* vgl. D’Angelo, Paolo, *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*, Macerata, 2005, S. 125-135. Eine weitere und komplementäre Möglichkeit der hier vorgetragenen Rede über die gegenwärtige Literatur könnte von jener Art der ‚narrativa spuria‘ (gefälschten Erzählkunst) dargestellt werden, die die Aufgabe der phantasmagorischen Fiktionalität der ‚Postmoderne‘ für die ausschließliche Wahl der Wirklichkeit behaupten; die sogenannte *non-fiction* könnte in unserer Rede die Verschiebung des literarischen Kunstwerks in das Prosaische beschreiben, aber nicht von der Seite des philosophischen Denkens, sondern von der der Alltäglichkeit (der Gegenwart oder der Geschichte). Auch in diesem Fall könnte man Widerstände des poetischen Prinzips feststellen. Einige Bemerkungen über die Widersprüche des begrifflichen Ansatzes, den die *non-fiction* mit sich bringt, könnte man in der „Postilla conclusiva sul presente“ von Ders., *Le nevrosi di Manzoni*, zit., S. 197-207 finden.

STELLA SYNEGIANNI (JENA)

Die griechische Tragödie und das Ende der klassischen Kunstform

Dass die These vom Ende der Kunst nicht als endgültiger Tod gemeint sein kann, lässt sich bereits durch Hegels Würdigung derjenigen Kunstform erahnen, die das Ideal des Schönen zum höchsten Grad realisiert: Die Kunst der klassischen Antike spricht uns immer noch an, und ihre wohl bedeutungsvollste Einzelkunst, die griechische Tragödie, hält unser Interesse auch heute rege, obwohl laut Hegel in der Moderne keine tragischen Konflikte mehr stattfinden müssen. Doch, auch wenn die klassische Kunst wirkungsästhetisch kaum an ihrer ursprünglichen Anziehungskraft verloren hat, wird es gemeinhin akzeptiert, dass die Ära der klassischen Kunstproduktion irgendwann ein Ende erreicht hat. Dies wird konventionell durch ein historisches Ereignis zeitlich festgelegt, oder werkimmanent bestimmt, anhand stilistischer und technischer Eigentümlichkeiten, etwa in der Archäologie oder Kunstgeschichte. Nach Hegels philosophischem Kriterium ist es die Angemessenheit in der Beziehung zwischen Inhalt und Form, die widerspruchslose Durchdringung unterschiedlicher Elemente, wie Natur und Geist, worin der Kern des Klassischen besteht. Die griechische Kunst ist für Hegel die eigentlich schöne Kunst, und ihr Ende geht einerseits mit der Auflösung solcher Harmonie einher. Da andererseits das Ende auch im Sinne von Vollendung zu verstehen ist, wäre das Ende der klassischen Kunst als Höhepunkt des Alten und zugleich als Anfang von etwas Neuem zu denken, welches im System Hegels den Übergang zwischen klassischer und romantischer Epoche zugleich ausmacht.¹

Die Einzelkunst, die in den Ästhetik-Vorlesungen mit dem Ende der Kunst bekanntlich zusammenhängt, ist die Komödie. „Im Ko-

¹ Solcher Fragestellung widmet sich Klaus Düsing, „Vollendung und Ende der klassischen Kunst. Hegels Ästhetik“, in: Ders., *Hegel e l'antichità classica*, Napoli, 2001, S. 97-115 (auf italienisch). Für die Zusendung des deutschen Originals und für seine besonders hilfreichen Hinweise danke ich Herrn Düsing herzlichst. Zum Verhältnis der klassischen Kunst zur freien Kunst der Moderne, vgl. die Beiträge von Erzsébet Rózsa und Klaus Wieweg im vorliegenden Band. Ich beschränke mich hier auf den Übergang zur unmittelbar darauffolgenden, ersten Phase der christlich-„romantischen“ Kunst.

mischen hat die Kunst ihr Ende“², oder „die Komödie [führt] zugleich zur Auflösung der Kunst überhaupt“.³ Der Humor markiert ferner die Auflösung, nicht nur der klassischen, sondern auch der romantischen Kunst.⁴ Bezeichnend für Hegels Vorliebe ist sein Lob des Aristophanes: „[O]hne ihn gelesen zu haben, lässt sich kaum wissen, wie dem Menschen sauwohl sein kann.“⁵ Andererseits scheint sich der berühmte Satz „Schöneres kann nicht sein und werden“ auf die Skulptur zu beziehen⁶, da sie „mehr als jede andere Kunst eigentümlich an das Ideale gewiesen bleibt“.⁷ An der Spitze der Kunstproduktion aller Zeiten steht allerdings als das „vortrefflichste, befriedigendste Kunstwerk“ nicht die Aphrodite von Knidos, sondern die *Antigone* des Sophokles.⁸ Könnte man vermuten, dass solche Bewertung auch für die Tragödie im Ganzen zutrifft, als diejenige Einzelkunst, in der, dem Doppelcharakter vom Ende entsprechend, sowohl die Vollendung als auch die Keime der Auflösung des Klassischen enthalten sind?

Auf diese Frage geht Hegel nicht explizit ein, und der Versuch, seine angebliche Antwort zu rekonstruieren, wird auch dadurch erschwert, dass alle benannten Einzelkünste „aus einem Guss“⁹ stammen und somit verschiedene Erscheinungsformen eines und desselben Prinzips sind. Von diesen drei bildet laut Hegel die Skulptur „den Mittelpunkt des Klassischen“¹⁰. Die maßgebliche Harmonie zwischen Inhalt und Form, Innerem und Äußerem, erscheint in der Statue eines griechischen Gottes ungetrübt und vollkommen, indem jegliches Zeichen von Negativität, Schmerz und äußerlichem Zwang von den idealisierten Gestalten abgestreift

² Hotho 1823, S. 311.

³ *Ästhetik*, TWA 15, 572.

⁴ Ebd., sowie *Ästhetik*, TWA 14, 237. Für die These, dass Hegel „in der Vollendung der Tragödie durch die Komödie bereits in der klassischen Kunst das romantische Paradigma entwickelt“, vgl. Gethmann-Siefert, Annemarie, „Drama oder Komödie? Hegels Konzeption des Komischen und des Humors als Paradigma der romantischen Kunstform“, in: *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert u. a., München, 2005, S. 175-187, hier: S.178.

⁵ *Ästhetik*, TWA 15, 553.

⁶ *Ästhetik*, TWA 14, 128.

⁷ Ebd., 372.

⁸ *Ästhetik*, TWA 15, 550: „Von allem Herrlichen der alten und modernen Welt [...] erscheint mir [...] die *Antigone* als das vortrefflichste, befriedigendste Kunstwerk.“

⁹ *Ästhetik*, TWA 14, 374.

¹⁰ Ebd., 92.

wird.¹¹ Doch, auch wenn „der Gipfel der Schönheit“¹², wie Hegel sagt, hierin erreicht wird, gilt als höchste Kunst die Poesie¹³, nicht, weil sie etwas noch Schöneres wäre als die Skulptur, sondern weil sie am Übergang zwischen Kunst und Religion – oder sogar zwischen Kunstreligion und Philosophie steht.¹⁴ Die Tragödie vollendet nun die Skulptur, indem sie das Ideal nicht „in Ruhe“, sondern „in Handlung“ darstellt; die Götter verlassen quasi den Olymp, und die kalten Statuen bekommen Besonderheit und Leben. Die tragischen Charaktere verlebendigen die „allgemeinen Mächte“, da sie aber durch ihr Handeln in die Welt der Negativität eintreten, müssen sie miteinander in Konflikt geraten. Der Untergang der „plastischen“ Figuren wird dann als Dominanz der göttlichen Substanz über die menschliche Subjektivität gedeutet, was die ideale Einheit beider nicht ungetrübt erscheinen lässt.¹⁵

Das tragische Wackeln der schönen Harmonie wird in der Komödie hin zur Auflösung derselben fortgesetzt.¹⁶ Gemeine Charaktere, entnommen aus dem Alltag der Polis, gewinnen hier die Oberhand über die Götter, die wiederum als durchweg menschlich präsentiert werden. Während in den mythischen Stoffen der Tragödie das Substantielle siegend hervorgeht, ist es in der Komödie umgekehrt: „[D]ie Komödie führt zur Befreiung des Individuums, (...) die sich im Lachen über die allzu mächtigen Götter oder Herrscher manifestiert.“¹⁷ In ihr kulminiert auch die Heiterkeit, von der die klassische Kunst mehr oder weniger durchdrungen ist, und die selige Selbstgenügsamkeit der Götter erscheint nun an den Menschen, Handelnden wie Zuschauern: Das Subjekt erhebt sich über

¹¹ Ebd. S. 83 ff.

¹² Ebd., 26.

¹³ *Ästhetik*, TWA 15, 224 ff.

¹⁴ *Ästhetik*, TWA 13, 122 f., sowie *Ästhetik*, TWA 15, 234: „[...] die Poesie als diejenige besondere Kunst, an welcher zugleich die Kunst selbst sich aufzulösen beginnt und für das philosophische Erkennen ihren Übergangspunkt zur religiösen Vorstellung als solcher sowie zur Prosa des wissenschaftlichen Denkens erhält.“

¹⁵ Zu Hegels Tragödientheorie grundlegend der Aufsatz von Otto Pöggeler, „Hegel und die griechische Tragödie“, in: *Heidelberger Hegel-Tage* (=Hegel-Studien. Beiheft 1), Bonn, 1964, S. 285-305, sowie Düsing, Klaus, „Die Theorie der Tragödie bei Hölderlin und Hegel“, in: *Jenseits des Idealismus. Hölderlins letzte Homburger Jahre* (1804-1806), hg. v. Chr. Jamme und O. Pöggeler, Bonn, 1988, S. 55-82.

¹⁶ *Ästhetik*, TWA 15, 552 ff.

¹⁷ Vgl. Gethmann-Siefert, „Drama oder Komödie? Hegels Konzeption des Komischen und des Humors als Paradigma der romantischen Kunstform“, zit., S.178.

die Schranken, die von der Substanz auferlegt werden, und genießt sogar seine eigene Endlichkeit, statt an ihr zu scheitern. Das „echte Komische“ von Aristophanes weist schon auf die „absolute Freiheit des Gemütes“ hin: „[I]n dieser Subjektivität vernichtet sich die Objektivität und wird zum Wissen dieser Vernichtung in der Komödie.“¹⁸

Die Skulptur stellt also das Zentrum der klassischen Kunst dar, die Komödie bereits ihre Auflösung. Schon die Zwischenstellung der Tragödie, die im System Hegels mit beiden in Verbindung steht, scheint die Vermutung zu unterstützen, dass diese Dichtungsart als Schlussstein der klassischen Kunst¹⁹ gedacht werden kann. Auch abgesehen von der Frage nach dem Primat, trägt Hegels Tragödientheorie nicht unwesentlich dazu bei, diejenigen Prozesse zu durchleuchten, welche die geistige Entwicklung an der Schwelle des klassischen Zeitalters vorantrieben. Inwiefern nun die Tragödie als Ende der klassischen Kunst den Fortgang zur griechischen Philosophie und zur christlichen Religion und Kunst der Erhabenheit²⁰ initiiert haben mag, gilt im Folgenden ansatzweise zu zeigen.

I. Tragödie und klassische Kunstreligion

Als Gattung der Poesie hat die Tragödie Vieles mit der Komödie gemeinsam, und befindet sich ebenfalls an der Schnittstelle der zwei ersten Stufen des absoluten Geistes, nämlich Kunst und Religion. Durch die Aufführung im Theater wird das Drama gesehen und gehört und ist somit, wie jedes Kunstwerk, sinnlich wahrnehmbar. Als „Material“ dient hier der lebendige Mensch²¹, der Schauspieler, und das Hauptgewicht kommt der Sprache zu: Dies

¹⁸ Vgl. ebd., sowie Hotho 1823, S. 311.

¹⁹ Vgl. Düsing, Klaus, „Griechische Tragödie und klassische Kunst in Hegels Ästhetik“, in: *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert u. a., München, 2005, S.145-158, hier: S. 156: „Die bedeutungsreichste, bewegendste und erschütterndste Einzelkunst der klassischen Kunstform, die Tragödie, zeigt also zugleich das nahende Ende dieser Kunstform an.“

²⁰ Vgl. Gethmann-Siefert, *Die Funktion der Kunst in der Geschichte*. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik. Bonn 1984 (Hegel-Studien. Beiheft 25), S. 229: „Hierin liegt die Einsicht, dass die Tragödie, wo sie Übergangsform wird, in sich schon den Schritt zur ‚nicht mehr schönen Kunst‘ vorbereitet“.

²¹ *Ästhetik*, TWA 15, 230 f., 506.

„bildsamste“ Darstellungsmittel²² ist nur dem Menschen eigen und zugleich von der äußeren Natur am meisten entfernt. Anders als der Stein, dessen Verarbeitung physische Kraft erfordert, lässt sich die Sprache vom Dichter nach Belieben gestalten: der Geist kann darin, in seinem eigenen Element, im höchsten Grad frei sein.²³ Da sich ferner die Poesie nicht nur auf die unmittelbare Anschauung beschränkt, sondern auch die Fantasie in Gang setzt, öffnet sie den Weg hin zur Religion, die, in Hegels Schema, der Kunst folgt und sich primär dem Modus der Vorstellung bedient. Historisch betrachtet, liegt die Nähe der Tragödie zur Religion schon darin begründet, dass sie, wie die Komödie, aus dem Dionysos-Kult entsprungen ist. Die Tatsache, dass die Tragiker ihre Themen aus den Mythen von Dichtern schöpfen, die als Lehrer und Priester des Volkes galten,²⁴ lässt Hegels These, dass die Kunst insgesamt „das Göttliche“ zum Gegenstand hat, leichter an der Tragödie als an der Komödie plausibel machen.²⁵

Den Anfang der griechischen Kunstreligion verdeutlicht Hegel anhand einer tragischen Figur: Ödipus löst das Rätsel der Sphinx, die sich daraufhin in einen Abgrund stürzt.²⁶ Seine Antwort markiert den Übergang von den Tier- und Mischgestalten der orientalischen und ägyptischen Religion zum griechischen Anthropomorphismus. Der Mensch verspürt, dass das Göttliche eine gewisse Ähnlichkeit mit ihm teilt, und fühlt sich mit den neuen Göttern vertraut. Auch das Geschenk von Prometheus, das der passiven Ohnmacht gegenüber der Natur ein Ende setzte²⁷, wird jetzt begriffen und geschätzt: verglichen mit dem Potenzial menschlichen Denkens ist die leibliche Sonderkraft der Tiere nicht mehr zu beneiden.

Der Inhalt der neuen Götter ist generell „das Gute“ in seiner Totalität. Alles, was der Mensch als Natur- und Geisteswesen benötigt, von Grundbedürfnissen wie Nahrung bis zu geistigen Interessen wie Wissen und Gerechtigkeit, wird jeweils von einem bestimmten Gott gespendet und garantiert.²⁸ Dass die Götter als Per-

²² Ebd., 239.

²³ Ebd., 272 f..

²⁴ *Ästhetik*, TWA 14, 76: „Herodot [...] sagt, Homer und Hesiod hätten den Griechen ihre Götter gemacht.“

²⁵ *Ästhetik*, TWA 15, 522.

²⁶ *Ästhetik*, TWA 13, 465 f.

²⁷ *Ästhetik*, TWA 14., 54-57.

²⁸ Ebd., 90 ff.

sonifikation menschlicher Werte, Wünsche, Triebe und Bedürfnisse zu deuten sind, betont Hegel mehrfach: Dichter werden selbst zu Schöpfern der Götter²⁹, indem sie „das dem Inneren des Menschen selbst Immanente“³⁰ in die Sphäre der Allgemeinheit projizieren, während Bildhauer eine konkrete Gestaltung dessen liefern, was sich jeder einzelne Mensch, angeregt durch die Erzählungen der Poesie, innerlich vorstellt.

Die Götter sind demzufolge *Menschen* mit einem besonderen Zuständigkeitsbereich, und das wesentliche Merkmal, das sie abhebt, ist lediglich die Unsterblichkeit. Schön, selig, ewig jung, veranschaulichen sie das Sehnen des Menschen nach einem Leben ohne Leid und Tod – kein Wunder, dass jegliches Zeichen von Vergänglichkeit und Negativität von den Statuen abgestreift wird.³¹ Diese Mächte verwalten die Welt, natürliche wie geistige, und achten darauf, dass ihre Ehre von Menschen anerkannt wird. Da sie aber, bei aller Göttlichkeit, menschliche Eigenschaften haben, kämpfen sie selbst um Ansehen und geraten bisweilen miteinander in Konflikt. Das archaische Denken führte auf solches Wetteifern den Ursprung menschlichen Handelns zurück: der Mythos vom trojanischen Krieg schildert etwa, wie der Segen einer Göttin mit dem Hass ihrer Konkurrentinnen bezahlt werden musste.

Die Kollision zwischen verschiedenen Göttern thematisiert nun laut Hegel die Tragödie. Die Skulptur, diese dominante Kunst des klassischen Griechenlands, stellt die Götter in ihrer tatenlosen Ruhe dar,³² als selige Individuen, die jeweils einen abstrakten Wert, einen unter mehreren Aspekten des Guten, personifizieren. Sie selbst müssen sich nicht viel bewegen und sind, wie der Gott bei Aristoteles, selbstgenügsam. Sie beseelen aber die Menschen, die nach ihnen streben: das sind die Heroen, durch die das Göttliche in der Welt „realisiert“ wird. Die von Gott inspirierte Kraft, die im Inneren der Menschen waltet und zum Handeln antreibt, be-

²⁹ Kehler 1826, S. 123: „Die Götter sind Werke der Künstler, Dichter, Propheten, Skulpturwerke und dergleichen.“ Sie sind „Erzeugnisse der Künstler und müssen es sein.“ An anderer Stelle (*Ästhetik*, TWA 14, S. 104) scheinen die Götter Homers als „das dem Inneren des Menschen selbst Immanente, die Macht seiner eigenen Leidenschaft und Betrachtung oder die Mächte seines Zustandes überhaupt, in welchem er sich befindet...“

³⁰ *Ästhetik*, TWA 14, 78 u. 104. Auch *Ästhetik*, TWA 15, 542.

³¹ *Ästhetik*, TWA 14, 83.

³² Ebd., 431, sowie *Ästhetik*, TWA 13, 233 f.

zeichnet Hegel als „Pathos“³³ und betont dabei, dass sich die sittliche Substanz im Rahmen des griechischen Polytheismus unmöglich in ihrer Totalität realisieren lässt.³⁴ Ähnlich wie Paris, der von drei Göttinnen nur eine aussuchen durfte, ist auch der tragische Heros verpflichtet, sich für einen Moment der Substanz zu entscheiden, was in der tragischen Situation weiter zugespitzt wird: die Befolgung eines berechtigten Prinzips geht dort mit der Verletzung eines anderen, ebenso berechtigten, notwendigerweise einher.

Die Hauptkollision sieht Hegel in der Spannung zwischen Familie und Staat, wie sie sich an der „Antigone“ des Sophokles manifestiert.³⁵ Das „Pathos“, das den Heros zum Handeln bewegt, wird zum einen durch die Natur, zum anderen durch die Entscheidung des Individuums zugeteilt: Die zufällige Stellung als Mann und Frau bestimmt etwa, ob Kreon und Antigone die „hellen“ oder die „dunklen“ Götter, also Staatswesen oder Familienpietät ehren.³⁶ Agamemnon muss sich hingegen selbst entscheiden, ob seine Pflicht als Vater oder als Feldherr schwerer wiegt. Da im tragischen Dilemma der Heros *nur eine* sittliche Macht verwirklichen kann³⁷, wird er in eine Situation verwickelt, in der Schuld und Un-

³³ *Ästhetik*, TWA 15, 522 f. Interessant ist Hegels Wortwahl für den Trieb, der den Menschen zum Handeln bewegt. In klarem Gegensatz zu anderen Tragödien-theorien seiner Zeit, ist für ihn das Pathos (Grundbedeutung: Leidenschaft, Affekt) nicht auszurotten, sondern es stellt vielmehr das göttliche Element im Menschen dar.

³⁴ Die These, dass sich nur eine sittliche Macht vom handelnden Individuum realisieren lässt, kommt wiederholt vor: *Ästhetik*, TWA 15, 522 f., 540, 549, 559.

³⁵ Ebd., 544. Die Konzentration Hegels auf den Staat-Familie-Konflikt ist für die gesamte Thematik der Tragödie zu eng gefasst, und stellenweise weicht auch seine Antigone-Deutung entscheidend vom Text des Sophokles ab – was hier freilich nicht weiter diskutiert werden kann. Das Grundkonzept der heroischen Einseitigkeit jedoch, die das entgegengesetzte Pathos verletzt, liegt als Tiefenstruktur mehreren Tragödien zugrunde: Hippolytos z. B. beleidigt Aphrodite, indem er die keusche Artemis ausschließlich verehrt; Herakles verletzt in grenzenloser Würdigung der Aphrodite das Eheband, das Hera beschützt, und wird durch seine zutiefst ergebene Ehefrau getötet, während Aiax, der mit Ares verglichen wird und unaufhaltsam im Krieg rast, von Athena durch Entzug ihrer Gabe bestraft wird, da er ihre Hilfe für überflüssig erklärt hatte.

³⁶ *Phänomenologie des Geistes*, TWA 3, 343.

³⁷ *Ästhetik*, TWA 15, 522 f.: „Das individuelle Handeln will dann unter bestimmten Umständen einen Zweck oder Charakter durchführen, der unter diesen Voraussetzungen, weil er in seiner für sich fertigen Bestimmtheit sich einseitig isoliert, notwendig das entgegengesetzte Pathos gegen sich aufreizt und dadurch unausweichliche Konflikte herbeileitet.“

schuld unzertrennbar miteinander verwoben sind. Die Welt, aus der die Tragödie entstanden ist, zeugt somit von einem gewissen Konstruktionsfehler: Sie zwingt unvermeidbar die Menschen in tödliche Kollisionen.³⁸

Die Heiterkeit der Skulptur ist also in der Tragödie verloren, der Gegenstand beider Künste bleibt trotzdem derselbe: das Göttliche in Menschengestalt. Dabei wird es im Theater nicht nur äußerlich vergegenwärtigt, sondern auch innerlich, als Charakter, und es wird sichtbar durch die Handlung, die von Hegel als „klarste Enthüllung des Individuums, seiner Gesinnung sowohl als auch seiner Zwecke“ betrachtet wird.³⁹ Die tragischen Figuren sind, wie Antigone, schöne Wesen, die an einem „notwendigen Fehltritt“⁴⁰ zugrunde gehen. Wie lässt sich aber die Genugtuung des Zuschauers erklären, der im Theater zusieht, wie gute Charaktere, statt belohnt, sogar mit dem Tod bestraft werden müssen? Kann eine an sich so pessimistische Weltsicht immer noch zur schönen klassischen Heiterkeit gehören?

Dieses Problem versucht Hegel u.a. durch die Annahme zu lösen, dass die tragischen Gestalten nicht als echte Individuen, sondern eher als „Reflex der Substanz“⁴¹ anzusehen sind. „In der Tragödie, der alten klassischen, [...] ist das Substantielle das Thema.“⁴² „Die Individualität ist daher nur die oberflächliche Form solcher Wesen.“⁴³ Das Gefühl der Indignation, das durch ein ganz unverdientes Leid beim Zuschauer entstehen würde, wird laut Hegel auch deshalb abgewendet, weil die Heroen doch mit Schuld

³⁸ Für die Probleme aus philologischer Sicht vgl. u. a. von Fritz, Kurt, „Tragische Schuld und poetische Gerechtigkeit in der griechischen Tragödie“, in: Ders., *Antike und moderne Tragödie*, Berlin, 1962, S. 1-112, hier: S. 80-100, sowie Thiel, Rainer, „Hegel und die Theorie der griechischen Dichtung“, in: *Die klassische Altertumswissenschaft an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Eine Ringvorlesung zu ihrer Geschichte*, (Altertumswissenschaftliches Kolloquium, 23), hg. v. Meinolf Vielberg, Stuttgart 2011, S. 55-67.

³⁹ *Ästhetik*, TWA 13, 285.

⁴⁰ Zitiert nach Pöggeler, Otto, *Antigone in der deutschen Dichtung, Philosophie und Kunst*, Paderborn, 2004, S.10.

⁴¹ Vgl. Iannelli, Francesca, *Das Siegel der Moderne. Hegels Bestimmung des Hässlichen in den Vorlesungen zur Ästhetik und die Rezeption bei den Hegelianern*, München, 2007, S. 183.

⁴² Kehler 1826, S. 227.

⁴³ *Phänomenologie des Geistes*, TWA 3, 537. Ohne die substantielle Macht ist das tragische Individuum „ein Verschwindendes“ (Kehler 1826, S. 228) An anderer Stelle wird dennoch Antigone als die „himmlische“ bezeichnet, „die herrlichste die auf Erden je erschienen“. Vgl. TWA 18, 509.

behaftet sind, indem sie ihr eigenes Prinzip verabsolutieren und es gegen ein anderes, ebenso berechtigtes durchsetzen wollen. Zu rechtgewiesen durch das Schicksal, das ihre Hybris nicht tolerieren kann, erkennen sie ihren Fehler an. Da sie aber mit ihrem ganzen Selbst für ihre Tat einstehen, da sie willentlich für „Verbrechen“ bezahlen, die sie nicht in diesem Ausmaß zu verantworten haben, und da die Entschlossenheit, mit der sie sich für ihren edlen Zweck – sei es der tote Bruder oder die leidende Stadt – einsetzen, stärker als die Todesfurcht erscheint, erwecken sie Bewunderung und Sympathie, und zeichnen sich durch eine Charaktergröße aus, die in klassischer Weise „plastisch“ und zugleich schön ist.

Dies wechselseitige Streben der Heroen, sich zu behaupten, und dadurch eine andere Macht zu negieren, ist für Hegel bezeichnend für die unvermeidbare Tragik der griechischen Religion. Doch, selbst wenn die Figuren ihre Strafe heroisch akzeptieren⁴⁴, bleibt die Tatsache, dass – in Hegels Konzept – ihre Tat eigentlich nicht ihnen, sondern dem Mangel des griechischen Polytheismus zuzurechnen ist. Die tragische „Schuld“, die in der notwendigen Vereinzelung der Individuen liegt, entspringt schließlich „nur daraus [...], dass sie überhaupt handeln“⁴⁵. Die Frage, ob der heutige Zuschauer, wie der alte Grieche, tatsächlich „mit erleichterter Brust“⁴⁶ das Theater verlassen konnte, bleibt zunächst offen.

II. Die Tragödie als Übergang

Die erschütternde Wirkung der Tragödie regte schon in der Antike zur philosophischen Debatte an und lieferte allein dadurch einen ersten Übergang zur dritten und höchsten Stufe des absoluten Geistes. In den vielfältigen Problemen, die im Theater zum Be-

⁴⁴ Zur eigenartigen tragischen „Schuld“, vgl. *Ästhetik*, TWA 15, 545 f., 549.

⁴⁵ Vgl. Thiel, „Hegel und die Theorie der griechischen Dichtung“, zit., S. 62. Hegels Konzept wird u. a. bei Arbogast Schmitt anhand von Aristoteles' „hamartia“-Begriff kritisiert. In Schmitts Deutung sind tragische Gestalten durch eine Charakterschwäche gekennzeichnet, die zwar verständlich und verzeihbar, aber doch vermeidbar ist. Vgl. ders., „Wesenszüge der griechischen Tragödie. Schicksal, Schuld, Tragik“, in: Flashar Helmut *Tragödie. Idee und Transformation*, hg. v. Helmut Flashar, Stuttgart/Leipzig, 1997 (Coll. Rauricum 5), S. 5-49.

⁴⁶ Kehler 1826, S. 232 sowie die Anmerkung 471, ebd. S. 300.

wusstsein gebracht wurden, lassen sich aber Keime finden, welche auch die konkrete Entwicklung hin zur vom Christentum geprägten Moderne vorbereiteten; diese Entwicklung lässt sich als Übergang vom Polytheismus zum Monotheismus, Schönheit zu Erhabenheit, klassischem zum christlichen Gottesbild genauer präzisieren.

Ein Faktor, der zur Auflösung des Polytheismus beitrug, war die Intervention des Schicksals.⁴⁷ Dies ist bei Hegel keine fremde, bloß negative Instanz, die den Menschen höhnisch zum Untergang zwingt, und der es nur zu widerstehen gilt. Allerdings ist es auch keine „selbstbewusste Vorsehung“⁴⁸ im christlichen Sinne. Als „ewige Gerechtigkeit“ schützt es davor, dass sich ein substantielles Prinzip gegen ein anderes durchsetzt, und verhindert somit die ewige Fortsetzung der Gewalt.⁴⁹ Die Tatsache, dass alle Götter dieser Macht, die in der Tragödie eher mit Zeus zu verbinden ist, untergeordnet sind, kann als ein wichtiger Schritt zum Monotheismus gedeutet werden: Während im Polytheismus der Streit der verschiedenen Götter dem Zufall überlassen wird, ist im Monotheismus eine höchste, berechenbare Macht anerkannt, die einen positiven Ausgang garantiert. Besonders stark betont Hegel dabei das Prinzip der Versöhnung, das für ihn ebenso notwendig wie die Kollision eintritt, und preist diejenigen Dramen, welche, wie die *Eumeniden*, bei aller tiefen Tragik die beteiligten Individuen verschonen.⁵⁰ Die tragischen Gestalten werden nicht selten durch Eingriff der Götter gerettet, oder sie werden „verklärt“ und in eine höhere Existenzstufe aufgenommen. Bei Dramen hingegen, wie *Antigone*, die mit dem Tod der Figuren enden, ist der Zuschauer,

⁴⁷ Zur klassischen Kunstreligion und zum Übergang von der Schönheit zur Erhabenheit vgl. Düsing, Klaus, „Hegels Theorie der Kunstreligion und des ‚Endes‘ der Kunst“, (auf italienisch) in: *Arte, religione e politica in Hegel a cura di Francesca Iannelli*, Pisa, 2013, S. 79-99.

⁴⁸ *Ästhetik*, TWA 15, 547 f.

⁴⁹ Für den Aspekt des Schicksals als abstrakte Notwendigkeit vgl. *Ästhetik*, TWA 14, 108 f. In seiner Tragödientheorie scheint Hegel das „allmächtige und gerechte Schicksal“ zu bevorzugen. Vgl. Düsing, „Griechische Tragödie und klassische Kunst in Hegels Ästhetik“, zit., S. 154 f.

⁵⁰ *Ästhetik*, TWA 15, 532 f. Hegel nimmt mithin von Denkern Abstand, denen zufolge das Tragische die Versöhnung ausschließe und auf einen metaphysischen Pessimismus hinauslaufe. Allerdings gehören „Ausweglosigkeit, Verzweiflung, Resignation, bleibende Zerissenheit“, (vgl. Pöggeler, Otto, „Hegel und die griechische Tragödie“, zit. S. 299), die solche Denker mit der „tragischen Weltanschauung“ verbinden, nicht unbedingt zur klassischen griechischen Tragödie. Über den Begriff des Tragischen aus altphilologischer Sicht, vgl. Lesky Albin, *Die griechische Tragödie*, Stuttgart, 1984, S. 11-45.

der mit beiden Seiten sympathisiert, „erschüttert durch das Los der Helden, versöhnt in der Sache.“⁵¹ Im gemischten Gefühl von Lust und Unlust, das sich am Ende der Handlung verbreitet, erscheint die sittliche Befriedigung des Gemüts gepaart mit einer „unbefriedigte[n] Trauer“⁵², die zu neuen Entwicklungen anregen wird.

Für die eigenartige tragische Lust, die man in der Ästhetik um 1800 mit Kants Theorie vom Erhabenen aufzuschließen suchte, scheint Hegel den Begriff „Hoheit“⁵³ zu bevorzugen: das Erhabene, als negative Beziehung zwischen Geist und Natur, gehört nicht zur klassischen Kunst, die vom Durchdringen beider Prinzipien zeugt. Von Zerrissenheit innerhalb des Subjekts und Sieg der Pflicht gegen die Neigung kann hier nicht die Rede sein. Die Heroen werden von ihrem Pathos bewegt und bleiben, trotz Leid und physischem Untergang, immer noch schön.⁵⁴ Die Befriedigung, die man aus der Tragödie gewinnt, ist dennoch Folge eines *Kampfes*, bei dem man *erschüttert* wird und zugleich *Bewunderung* für die leidenden Figuren empfindet (kantische Reminiszenzen sind hier nicht zu übersehen). Anstelle der Heiterkeit ist also der Ernst bereits präsent, der in der nächsten Epoche dominiert, und die Hoheit der Tragödie, als „klassisch *schöne* Erhabenheit“⁵⁵, kann auch als Zwischenstufe der klassischen Schönheit und der darauffolgenden „romantischen“ Kunst gedacht werden.

Welche Wirkung die ernste Muse auf das philosophische Denken der Antike ausübte, lässt sich bereits an Platons eigenem Werdegang erkennen, der u.a. die Philosophie als „schönste Tragödie“ (Lg. 817b) bezeichnete. Kernthemen von Platons Werk, wie die berühmte Dichterkritik der *Politeia* oder die Lustuntersuchung im *Philebos*, weisen einen impliziten oder expliziten Bezug zur Tragödie auf. Auch Aristoteles recurriert auf Charaktere und Musterhandlungen der Tragödie, und die Behauptung, dass „ein Werk, wie die Nikomachische Ethik [...] der Tragödie mehr [verdankt], als wir heute festzustellen vermögen“, unterstützt die These Hegels, dass die Philosophie durch Begriffe an denselben Themen

⁵¹ *Ästhetik*, TWA 15, 547.

⁵² Zitiert nach Düsing, Klaus, „Die Theorie der Tragödie bei Hölderlin und Hegel“, zit. S. 78.

⁵³ Ebd., 522, 555.

⁵⁴ Vgl. Iannelli, *Das Siegel der Moderne*, zit., 187 f.

⁵⁵ *Ästhetik*, TWA 14, 84. Das Wort „Hoheit“, das Hegel in diesem Kontext aussucht, lässt sich wohl auch auf Pseudo-Longins Schrift „peri Hypsous“ („Über das Erhabene“ – wörtlich: „Höhe“) zurückführen.

arbeitet, welche die Kunst im Modus der Anschauung zum Bewusstsein gebracht hat.⁵⁶ Dass Hegel selbst die Verbindung der Tragödie mit der Philosophie und der Auflösung der griechischen Polis keinesfalls übersieht, zeigt sich an seiner Würdigung des Sokrates, mit dem „ein den griechischen Geist zerstörendes modernes Prinzip aufgetreten ist, das Prinzip der Subjektivität“⁵⁷: im „echt tragischen“ Schicksal des Philosophen kulminiert nicht zuletzt „die Tragödie Griechenlands“.⁵⁸

Abgesehen von solch äußerlichen Berührungspunkten scheinen beide Typen von Tragik, die Hegel in der *Ästhetik* unterscheidet, auch inhaltlich einen Denkprozess initiiert zu haben, der, über die philosophische Ethik hindurch, erst in der folgenden Epoche ein Ende fand. Die Kollision von gleichberechtigten Pflichten nämlich, worin laut Hegel der Kern des „Antigone-Typus“ besteht, wird in der Moderne als unzulässig zurückgewiesen; Kant schließt diese Möglichkeit explizit aus⁵⁹ – wohl damit das Individuum nicht unvermeidlich zum bösen Handeln gezwungen wird. Die antike Ethik hat das Problem wahrgenommen: den vermeintlichen Gegensatz zwischen göttlichem und menschlichem Gesetz stellt schon Platon in Frage, und suggeriert, dass Frömmigkeit und Gerechtigkeit⁶⁰ nicht als konträre Gegensätze gelten dürfen. Die These von der Einheit der Tugend, der zufolge verschiedene Aspekte des Guten, wie Tapferkeit und Klugheit, sich gegenseitig implizieren, scheint zunächst Hegels Grundannahme für die tragische Situation zu widerlegen: Eine notwendige Spaltung der „sittlichen Substanz“ war in der praktischen Philosophie der Antike kaum selbstverständlich. Die Diagnose Hegels wird jedoch dadurch unterstützt, dass in der traditionellen Gottesvorstellung eine Kollision zwischen Göttern, die innere Mächte der Seele repräsentieren – etwa instinktive Rachsucht vs. wohlüberlegte Strafe in der *Orestie* – durchaus üblich war. Die Ausweglosigkeit solcher Konflikte wird im Theater zugespitzt, und die besagte philosophische These lässt sich auch

⁵⁶ Vgl. die Einleitung von Olof Gigon zur *Nikomachischen Ethik*, S. 74 f., in: Aristoteles, *Die Nikomachische Ethik*, München, 2006.

⁵⁷ Vgl. Düsing, „Hegels Theorie der Kunstreligion“, zit., S. 93.

⁵⁸ Vgl. *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I*, TWA 18, 447, sowie *Ästhetik*, TWA 14, 118-120.

⁵⁹ Vgl. dazu, Pöggeler, *Antigone in der deutschen Dichtung*, zit., S.14.

⁶⁰ Vgl. u. a. Platon, *Protagoras*, 331b sowie Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, II, 6, 1107a21-b3. Literatur zur Einheit der Tugend bei Erler Michael, *Die Philosophie der Antike. Platon*, Basel, 2007, S.438 f.

als Reaktion darauf deuten: als Postulat, um den tragischen Untergang an sich tugendhafter Individuen im realen Leben zu verhindern.

Mit der begrifflichen Arbeit an der Lösung solcher Konflikte beginnt ferner die traditionelle Religiosität in Frage gestellt zu werden; menschliches Unglück wird im philosophischen Denken nicht mehr auf die verletzte Eitelkeit reizbarer Götter zurückgeführt.⁶¹ Die Skepsis gegenüber den Göttern, die laut Hegel in der Komödie dominiert, ist schon in der Tragödie präsent – allen voran bei Euripides, der bei Hegel wenig Beachtung findet. Aber auch Sophokles lässt kritische Töne zu, etwa wenn äußerst fromme Menschen, wie Ödipus, unvermeidbar zum tiefsten Leid geführt werden: Der zweite Typus, der nach ihm benannt wird, fokussiert dann auf den Aspekt der Unwissenheit und widmet sich der Differenz zwischen Tat und Handlung, Vorsatz und Schuld. Inwiefern diese in der Antike berücksichtigt ist, bleibt umstritten.⁶² Die Unterscheidung zwischen Mord und Totschlag ist in Texten belegt, und sie wird sogar durch den alten Ödipus zu seiner Selbstverteidigung in Anspruch genommen – obwohl er, bei der Enthüllung der Wahrheit, in klassisch heroischer Plastizität die volle Schuld willentlich auf sich nimmt. Ausgerechnet an dieser Figur, deren Rätsellösung den Übergang zum Anthropomorphismus markierte, sieht Hegel auch das nahende Ende des Klassischen vorgezeichnet. Mit der Verklärung des Ödipus im letzten Drama des Sophokles wird die Subjektivität durch die Götter verschont, und Hegel erwähnt, dass sich ein christlicher Ton darin wahrnehmen lässt. Der positive Ausgang unterscheidet sich zwar von der christlichen „Verklärung der Seele“, dennoch weist er schon auf die neue Religion hin.⁶³

Mit ihr ist nun das Göttliche, das ursprünglich als etwas ganz Äußerliches und Fremdes vorgestellt wurde, bis zur tiefsten Innerlichkeit herangereift. Die Hervorhebung der inneren Dimension des Handelns, die dem Individuum nur das anrechnet, was es wis-

⁶¹ In Platons Dichterkritik der *Politeia* dürfen Götter nicht als Ursache des Bösen gelten. Das Göttliche wird nach Platon mit dem schlechthin Guten identifiziert.

⁶² E.R. Dodds argumentiert dafür, dass solche Trennung in der Antike durchaus bekannt war, er räumt aber ein, dass: „[t]he doctrine that nothing matters except the agents' intention is a peculiarity of Christian and especially of post Kantian thought.“ Vgl. ders., „On misunderstanding the ‚Oedipus Rex‘“, in: *Greece & Rome* 13, 1966, S. 37-49, hier: S. 43.

⁶³ *Ästhetik*, TWA 15, 551 f.

send und wollend vollbracht hat, lässt in der Moderne keine Tragik des „Ödipus-Typus“ weiter zu: des ungewollten Vaternmords wäre Ödipus heute frei gesprochen.⁶⁴ Die für Hegel notwendige Einseitigkeit und Kollision des Polytheismus, wodurch der „Antigone-Typus“ bedingt war, wird ebenfalls durch das christliche Gottesbild abgewendet: Anders als Paris, wird der Mensch nicht mehr gezwungen, einen Aspekt des Göttlichen gegenüber anderen zu favorisieren. Wie es Hegel die Heilige Schrift paraphrasierend formuliert, „wer den Sohn liebt, liebt auch den Vater“⁶⁵.

Durch die Vermenschlichung Gottes in der Person Christi blieb der frühere Anthropomorphismus bestehen, und ging sogar so weit, das physische Leid, das den klassischen Göttern fern war, als entscheidenden Bestandteil des Göttlichen zu integrieren. Der Aspekt des ‚Neids‘ hingegen, den schon Platon an Dichtererzählungen kritisierte, ist in der neuen Gottesvorstellung negiert. Statt den Tod schuldloser Wesen – etwa der Kinder von Niobe – in Kauf zu nehmen, um menschliche Hybris zu bestrafen, gibt sich jetzt Gott der Endlichkeit preis und liefert selbst das Opfer, das die tragischen Heroen bei der Realisierung der Substanz darbringen mussten.⁶⁶ Der Ernst des Abendmahls verdrängt schließlich den ‚Genuss des Brots und Weins‘, der für Hegel den fröhlichen Kult der Griechen charakterisierte. Der Verlust an Heiterkeit wird aber durch eine Freiheit kompensiert, die jetzt, anders als in der griechischen Polis, für *alle* gilt. Auch das moderne ‚Recht des Wissens‘ geht mit dem Geist der neuen Religion einher: die menschliche Unwissenheit, statt tragisch ins Verderben zu führen, ist nun genau der Grund, der die Verzeihung ermöglicht.⁶⁷ Das Gefühl der Liebe, das in der Kunst wie im Gottesbild der neuen Epoche laut Hegel dominiert, setzte mithin der Tragik, die dem schönen griechischen Polytheismus immanent war, ein Ende.

⁶⁴ Ebd., 545.

⁶⁵ *Ästhetik*, TWA 14, 112. Hegel hat hier wohl folgende Bibelstellen in Blick: Mk 9,37 Lk 9,48, Joh 10,30, 1Joh 2,23.

⁶⁶ Für den Übergang ins Christentum, vgl. *Ästhetik*, TWA 14, 111 ff.

⁶⁷ Bezeichnend ist hier der Kontrast zwischen Dionysos in Euripides’ *Bakchen*, der unerbittlich einen Sterblichen bestraft, weil er seine Göttlichkeit nicht anerkennt, und der christlichen Haltung, wie sie bei Lk 23,34 zum Ausdruck kommt. Angesichts des Schicksals von Pentheus erscheint seitens der griechischen Götter die Vergebung für Menschen, die „nicht wissen, was sie tun“, sehr schwer vorstellbar.

III. Die Tragödie als Vollendung

Obige Ausführungen sollten zeigen, dass die Reflexivität, die durch die Tragödie angeregt wurde, sowie ihr Beitrag zur Auflösung der klassischen Kunst, keinesfalls der Komödie nachstehen. Der Humor bot zwar einen befreienden Ausgleich, es war aber die Erschütterung der Tragödie, die mit Schwung zu neuen Entwicklungen vorantrieb. Für die andere Dimension der Tragödie als Vollendung des Klassischen spricht ferner die Tatsache, dass Hegel in den Ästhetik-Vorlesungen den Begriff des Kunstschönen „wesentlich von der Tragödie her [denkt], wenn er diesen durch Bestimmungen wie ‚das Göttliche als Einheit und Allgemeinheit‘ und als ‚Götterkreis‘, ‚Handlung‘ und ‚Kollision‘ fasst.“⁶⁸

Nicht nur das Kunstschöne, sondern auch der Kern des Klassischen, die Harmonie, deren Anblick „echte Kunst darbieten“ sollte⁶⁹, lässt sich mit Hegels Begriff des Tragischen verbinden. Diese besteht „einerseits in der Totalität wesentlicher Seiten sowie in der aufgelösten bloßen Entgegensetzung derselben, wodurch sich ihr Zueinandergehören [...] als ihre Einheit kundgibt.“⁷⁰ Sie liegt weiter „im Vermeiden ihres grellen Unterschiedes und Gegensatzes, der als solcher zu verlöschen ist, so dass sich in den Unterschiedenen selbst ihre Übereinstimmung zeigt.“⁷¹ Das „ursprünglich Tragische“, das laut Hegel sowohl den Konflikt als auch die Versöhnung der entgegengesetzten Mächte notwendig enthält⁷², weist insofern mit der Harmonie eine strukturelle Ähnlichkeit auf.

Die widerspruchslose Durchdringung verschiedener Elemente ist, wie anfangs gesehen, in der Skulptur als Einheit zwischen Inhalt und Form, Äußerem und Innerem vollkommen realisiert. Hinter den „wahrhaften Seiten der tragischen Darstellung“ im Hauptkonflikt zwischen Familie und Staat sieht Hegel zugleich eine Spannung von Natur und Geist: „Das sittliche Leben als natürli-

⁶⁸ Vgl. Pöggeler, „Hegel und die griechische Tragödie“, zit., S. 296.

⁶⁹ *Ästhetik*, TWA 13, 28.

⁷⁰ Ebd., 187 f.

⁷¹ Ebd. Die Tatsache, dass im mythischen Denken „Harmonia“ als Tochter von Ares und Aphrodite galt, lässt die Vermutung entstehen, dass sie die Grundtriebe ihrer Eltern, nämlich Streit und Liebe, Einheit und Vielheit, synthetisierte.

⁷² *Ästhetik*, TWA 15, 523 f.

ches und der Staat als das Geistige stehen sich gegenüber. Die vollendete Sittlichkeit besteht in der Harmonie beider Seiten.⁷³

Der aufgehobene Gegensatz, der in der Skulptur statisch und in der Tragödie dynamisch erscheint, beschränkt sich dennoch nicht auf diese Einzelkünste. Auch in den Epen Homers, von denen die Tragiker ihre Mythen schöpften, lässt sich in der Makrostruktur ein solches Prinzip wiederfinden: Achill und Odysseus, Helena und Penelope, sind an sich für zwei entgegengesetzte Menschentypen exemplarisch, an deren Handeln und Charakter die Grundspannung zwischen Triebbefriedigung und Treue, unaufhaltsamer Kampfeslust und kluger, duldsamer Beherrschtheit durchschimmert. Anders als im späteren, nachklassischen Drama, wo der Sieg der Vernunft gegen die Triebe gefeiert wird, erweist der epische Dichter beiden Seiten ihre Ehre, und preist zugleich, anhand der handelnden Heroen, auch die substantiellen Mächte, die sie beseelen: sowohl die Naturkraft von Ares und Aphrodite in der *Ilias*, als auch die Hoheit von Athena und Hera in der *Odyssee*. Das Gleichgewicht von Natur und Geist wird insofern von Dichtern ebenso wie von Bildhauern angestrebt – und die Tragödie, bei der keine der kollidierenden Seiten über die andere endgültig triumphiert⁷⁴, scheint in kompakter Form das Prinzip zu enthalten, welches in Hegels System die klassische Kunst im Ganzen charakterisiert.

IV. Griechische Kunst nach der Klassik – Tragödie oder Komödie?

Mit der Auflösung des Polytheismus endet für Hegel zugleich die Schönheit der griechischen Welt. Das Aufkommen des Christentums verändert die bisherige Betrachtungsweise des Göttlichen und somit dessen Darstellungsart durch die Kunst. Das freiwillige Leid, durch das die Liebe sich offenbart, wird jetzt zum Hauptthema, und die Spannung zwischen Gott und Mensch, an der die tragischen Heroen scheiterten, wird weiter zugespitzt und innerhalb einer Person ausgehalten: Gott ist in die Materie eingeschlossen, hat mit ihr gelitten, ist als endliches Wesen zugrunde gegangen und dann als unendliches wieder auferstanden.

⁷³ Hotho 1823, S. 304.

⁷⁴ *Ästhetik*, TWA 15, 523. Für „das gleiche Gelten beider Mächte“, ebd. 547.

Die Grundthese Hegels, dass im romantischen Zeitalter das Göttliche sich nicht mehr angemessen für die Sinnlichkeit darstellen lässt, findet eine Bestätigung in der Geschichte des byzantinischen Ikonoklasmus. Die Malerei, die sich nach diesem theologischen Streit etabliert hat, orientiert sich nicht mehr am harmonischen Durchdringen von Inhalt und Form, Sein und Schein. An Stelle der Statuen schweben nun zwei-dimensionale, asketische Figuren, die den Betrachter direkt anschauen, und ein „großartiger heiliger Ernst“⁷⁵ ersetzt die „blicklose“⁷⁶ Heiterkeit der klassischen Skulptur. Der Verstand erweist sich als zu defizitär, um das göttliche Mysterium zu erfassen, und die naturgetreue Kunstdarstellung wird jetzt zugunsten einer höheren, nicht bloß sinnlich wahrnehmbaren Wahrheit aufgegeben. So bilden etwa die Maler diejenigen Gestalten größer, die hierarchisch wichtiger sind und, statt den Sinnen zu schmeicheln, scheuen sie sich nicht davor, Gebrauch vom Verzerzten, wenn nicht sogar vom Hässlichen zu machen. Es ist die Zeit eingetreten, in der, wie Hegel sagt, „die Kunst über sich selbst hinausweist“.⁷⁷

Schon diese knappe Skizzierung der „traurigen“ religiösen Malerei, die in Griechenland nach der Blütezeit der Skulptur und des Theaters dominiert, zeugt davon, dass die Tragödie, deren leidvoller Ernst in die Passionsgeschichte übergegangen ist, stärker weitergewirkt hat als die Komödie: vom befreienden Lachen findet man darin keine Spur. Wie lässt sich aber Hegels besondere Würdigung der Komödie erklären? Selbst wenn er die griechische Kunst nach der Klassik ignoriert, warum favorisiert er nicht die Tragödie, der er sonst in seinem eigenen Werk eine so große Bedeutung zumisst?

Diese Frage lässt sich schwer beantworten, ohne vorher klarzustellen, an welchem Kriterium die klassische Kunst gemessen wird, aus welchem philosophischen Standpunkt man auf sie blickt und schließlich, wie das „Göttliche“ zu verstehen ist, dessen Darstellung im Modus der Anschauung die eigentliche Aufgabe der Kunst ausmachen soll. Letzteres präzisiert Hegel in der *Ästhetik* so: „Der Geist als wahrer Geist ist [...] kein der Gegenständlichkeit abstrakt-jenseitiges Wesen, sondern innerhalb derselben im endlichen

⁷⁵ *Ästhetik*, TWA 15, 117. Zu Hegels kritischer Sicht auf die byzantinische Malerei, ebd. 110 f.

⁷⁶ *Ästhetik*, TWA 14, 132.

⁷⁷ *Ästhetik*, TWA 13, 142.

Geiste die Erinnerung des Wesens aller Dinge: das Endliche in seiner Wesentlichkeit sich ergreifend und somit selber wesentlich und absolut.“⁷⁸ Die Befreiung der Subjektivität, die für Hegel mit der Überwindung der Trennung zwischen Subjekt und Substanz zusammenhängt, wird in der Komödie als Verharmlosung der Götter durch den Humor⁷⁹ veranschaulicht. Vollendet wird sie dann in der Philosophie, wohl aber nicht im Realismus, bei dem „es unabhängig von einem Denken ein ‚an sich‘ seiendes Wirkliches gibt.“⁸⁰ Letzteres entspricht auch dem Standpunkt der Religion, „in welcher Gott zunächst dem Bewusstsein ein äußerer Gegenstand ist“.⁸¹ Solche Trennung gilt es aber für Hegel durch die Philosophie zu überwinden, und die Komödie, mit ihrer heiteren Bejahung des diesseitigen Lebens, nimmt wohl das vorweg, was der moderne Idealismus begrifflich explizieren will: die Befreiung des Menschen von schicksalhafter Schuld, Beschränktheit und Unterwerfung⁸², die mit der Annahme einer transzendenten, unbekannten Substanz, sowie mit dem tragischen Untergang der Individuen in gewisser Weise für Hegel verbunden sind.⁸³

So gesehen, bildet die Komödie, mit Blick auf die Gesamtarchitektur des Hegelschen Systems verständlicherweise das Ende der Kunst, da sie die moderne Befreiung des Subjekts in anschaulicher Form für das spekulative Bewusstsein darstellt. Für das ‚gewöhnliche Bewusstsein‘ hingegen, das nicht „über den höchsten Gegensatz und Widerspruch“⁸⁴ hinauszugehen vermag, kann das Ende der *klassischen* Kunst, die eher am Kriterium der Schönheit gemessen wird, der Tragödie zugesprochen werden: sie wirkt auf

⁷⁸ *Ästhetik*, TWA 13, 139.

⁷⁹ Vgl. Vieweg, Klaus, „Heiterer Leichtsinns und fröhlicher Scharfsinn – Zu Hegels Verständnis von Komik und Humor als Formen ästhetisch-poetischer Skepsis“, in: *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert u. a., München, 2005, S. 297–310.

⁸⁰ Vgl. Fulda, Hans Friedrich, *Hegel*, München, 2003, S. 69. Zum Idealismus als konträrem Gegensatz zum Realismus, ebd. S. 68 ff.

⁸¹ *Ästhetik*, TWA 13, 143.

⁸² Vgl. Düsing, „Hegels Theorie der Kunstreligion“, zit., S. 89.

⁸³ Warum solche Befreiung nötig ist, wenn Gott bei Hegel als „unendliche Liebe“ (zitiert nach Düsing, ebd. S. 93) verstanden wird, ist nur eine von vielen Fragen, die mit der Auflösung der Kunst durch die Komödie, wie mit der Überwindung der Trennung von Subjekt und Substanz zusammenhängen. Darauf kann hier nicht eingegangen werden – es scheint aber, dass eine nähere Beschäftigung mit Hegels Begriff des ‚Göttlichen‘ auch zur Lösung des Rätsels vom ‚Ende der Kunst‘ beitragen könnte.

⁸⁴ *Ästhetik*, TWA 13, 138.

die darauffolgende Philosophie und Religion und enthält die Keime der Auflösung der schönen Harmonie, ohne jedoch zur „Subjektivierung der Götter“⁸⁵ überzugehen. Die Unterscheidung zwischen der Tragödie als ‚Ende der klassischen Kunst‘ und der Komödie als ‚Ende der Kunst‘ böte somit eine Deutung, durch welche der vermeintliche Wettkampf dieser zwei Gattungen auf versöhnliche Art und Weise gelöst werden könnte. Ob Hegel diesem Vorschlag tatsächlich zustimmen würde, bleibt natürlich offen. Dass aber seine Ausführungen einen wertvollen Beitrag zum Verständnis der griechischen Tragödie, wie der klassischen Kunst insgesamt, zu leisten vermögen, ist hoffentlich, ohne die berechtigte Kritik der Altertumsforschung ganz auszublenden, hinreichend gezeigt worden.⁸⁶

⁸⁵ Vgl. Düsing, „Griechische Tragödie und klassische Kunst in Hegels Ästhetik“, zit., S. 156.

⁸⁶ Für die sprachliche Korrektur meines Textes bedanke ich mich recht herzlich bei Suzanne Dürr.

ALAIN PATRICK OLIVIER (NANTES)

Musik, Christentum und das Zerfallen der Kunst

In Hegels System werden vier unterschiedliche Wirklichkeitsordnungen aufeinander bezogen, nämlich: das System der Künste, das System der Religionen, die Hauptkunstformen, die Perioden der Weltgeschichte. So bezieht sich die Architektur, auch wenn sie sich auch in der klassischen bzw. romantischen Kunstform findet, eindeutig auf die ägyptische Religion und die symbolische Kunstform. Ebenso lässt sich bei der Skulptur die Verbindung zwischen griechisch-römischer Antike, Polytheismus und klassischer Kunstform deutlich erkennen. Der christlich-romantische Inhalt der Malerei wird in der allgemeinen Behandlung der romantischen Kunstform ausdrücklich bestimmt. In Bezug auf die Musik wird allerdings das Verhältnis zur Religion, zur Geschichte und zum Begriff des Schönen nicht systematisch erörtert. Die Musik wird von Hegel am Beginn des Musikkapitels als „die zweite Kunst auf der subjektiven Seite, der Seite der Gemeinde“, worin der „abstrakte Bestimmungspunkt die abstrakte Innerlichkeit rein als solche, die sich eben als Innerlichkeit kundtut“¹ bestimmt. Dabei wird die Angehörigkeit zur romantischen Kunstform unterstellt, ohne dass der im allgemeinen Teil der Vorlesungen angegebene Inhalt der romantischen Kunstform auf die Musik explizit bezogen wurde. Hegels Beispiele für den romantischen Inhalt kommen fast ausschließlich aus dem Bereich der Malerei, als ob die Musik als Kunst der abstrakten Subjektivität inhaltslos wäre. Die nähere Frage wäre dann, ob die Musik dazu bestimmt ist, den christlich-romantischen Inhalt darzustellen oder ob sie vielmehr als eine rein formelle, geschichts- und religionslose Kunst zu betrachten ist. Um darüber entscheiden zu können, werde ich zunächst Hegels Auffassung vom Verhältnis der romantischen Kunst überhaupt zur entsprechenden Religion, d. h. zum Christentum bestimmen. Dann werde ich die Stellung der Musik als romantische Kunst sowohl in ihrem religiösen als auch in ihrem weltlichen Moment untersuchen.

¹ Kehler 1826, Ms. 359.

I.

Die Frage nach der Stelle der romantischen Kunstform innerhalb der Gesamtgestaltung des Hegelschen Systems stellt sich dadurch, dass die christliche (romantische) Religion im Unterschied zur griechischen (klassischen) Religion nicht mehr als ‚Kunstreligion‘ zu verstehen ist. Als Bejahung des Geistlichen lässt sich die offenbare Religion nicht mehr durch das Medium der Kunst ausdrücken, sie besteht vielmehr in der Verneinung des Sinnlichen und des Ästhetischen, als ob das Schöne und die Kunst mit dem Christentum ihre Grundlage verloren hätten. Aus dem religiösen Prinzip der absoluten Subjektivität ergibt sich nämlich die Auflösung des ganzen Inhalts der klassischen Kunst und des Polytheismus. Als sich zum Geistlichen hinwendender Geistliche lässt sich der christliche Gott nicht mehr durch die ästhetische Anschauung offenbaren, so dass das sinnliche Material der Kunst für die Darstellung der neuen religiösen Wahrheit ungeeignet erscheint. Erst durch die Vorstellung und noch mehr durch den philosophischen Begriff ließe sich die Tiefe der christlichen Botschaft auffassen, so dass plausibel wird, dass „die Kunst mehr ein Überflüssiges ist, und dass das Notwendige in dem Glauben ist.“² Während die Unterschiedslosigkeit zwischen Kunst und Religion für die klassische Kunst als Wahrheitsträgerin günstig war, hört also das Christentum als offenbare Religion auf, ihren Wahrheitscharakter und ihre Gegenwart für die Menschen durch das Medium der Kunst zu erhalten.

Dass die Kunst die höchste Funktion der Offenbarung der absoluten Wahrheit dadurch verliert, heißt doch nicht, dass sie verschwindet, sie erhält vielmehr einen neuen angemessenen Inhalt und kann dann die neue Wahrheit – auch wenn diese Wahrheit als ein Gegebenes, ein Heterogenes sich gibt – weiterausdrücken. Der christliche Gott ist nämlich ein sich (sinnlich) gebender, sich offenbarender, sich verkörpernder Gott. Durch seine Menschwerdung wird er als Einzelner Gegenstand der Kunst. Die Offenbarung lässt sich insofern in der Form der Vorstellung und der sinnlichen Anschauung kundgeben.

Das Christentum bedeutet daher keinen Inhaltsverlust für die Kunst. „Die schöne Kunst (wie deren eigentümliche Religion) hat

² Rolin 1828/29, Ts. 63.

ihre Zukunft in der wahrhaften Religion.“³ Auch wenn die Kunst nur eine untergeordnete Stelle im Rahmen der Religion hat, findet sie als romantische Kunst im Christentum einen geschichtlichen Höhepunkt. In der christlichen Welt bildet sie sich noch aus, so dass die Malerei ihre Blütezeit „im 15. und 16. Jahrhundert“ hat.⁴

Wird die Kunst mit dem Auftreten des Christentums wahrer, vortrefflicher und geistlicher, dann stellt sich die Frage, ob sie doch nicht in diesem Zusammenhang auf die (sinnliche) Schönheit, bzw. auf das rein Ästhetische verzichten soll. Die Gleichgültigkeit dem Sinnlichen gegenüber ist eben dem Christentum als Religion des Geistes eigentümlich. Wo der Inhalt der griechischen Mythologie das Bild von plastischen und strahlenden Göttern mitbrachte, besteht dann der Inhalt der Offenbarung wesentlich in der von den Märtyrern wiederholten Geschichte vom Leiden und Sterben Christi, deren künstlerische Darstellung für den Geschmack höchst fragwürdig erscheint. In der romantischen Kunst wird die natürliche Existenz gleichgültig, sie lässt sich von der geistigen Existenz als ein unwesentliches Moment trennen. Das Moment der Erhebung zum Geistlichen ist das Entscheidende, es ist eben das Moment der Trennung vom Körper, das Moment des Leidens. Die harmonische Einheit zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit zerbricht zugunsten des Prinzips der unendlichen Subjektivität. So wird das Natürliche eben gleichgültig, und das Unschöne als Negation des Sinnlichen und als Affirmation des Geistigen wird zum wesentlichen Element der Kunst, auch wenn man aus dem Bereich der Kunst nicht hinausgeht, da „die nicht-mehr-schöne Kunst nicht zur Unkunst degenerieren muss.“⁵

Das Prinzip der unendlichen Subjektivität stellt sich zunächst in der Negation des Sinnlichen dar, ermöglicht aber auch wieder die Befreiung des Natürlichen und des Sinnlichen. Das Wesen des Geistes im Hegelschen Standpunkt scheint eben darin zu bestehen, sich zu seinem natürlichen Anderen „frei [zu] entlassen“ und sich in ihm zu erkennen. Die von Hegel als Übergang der unmittelbaren Idee zur Idee in ihrer Besonderheit, von der Logik zur Natur⁶ be-

³ *Enzyklopädie*, TWA 10, § 563, 372.

⁴ Heimann 1828/29, Ms. 15.

⁵ Gethmann-Siefert, Annemarie, „Phänomen versus System“, in: Dies. (Hg.), *Phänomen versus System: Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst*, Bonn, 1992, S. 35.

⁶ Vgl. *Enzyklopädie*, TWA 8, § 244, 393.

schriebene Bewegung lässt sich eben wiederholt als Befreiung des Künstlerischen aus der Religion in der Philosophie des Geistes erkennen. Vom geschichtlichen Standpunkt bedeutet dies, dass die Kunst in ihrer rein religiösen Funktion nicht mehr stehenbleibt, sondern dass sie sich in der sinnlichen Welt für sich entwickelt. Die christliche Innerlichkeit bleibt nämlich nicht im rein religiösen Kreis des Geistes, entfaltet sich aber in die Weltlichkeit, in ihr Anderes, in die Zufälligkeit, d. i. ins Ästhetische.

II.

Die Funktion der Musik in diesem Zusammenhang ist näher zu bestimmen. Das Verhältnis zwischen dem Prinzip der Musik und dem Prinzip des Christentums lässt sich zunächst bei Hegel durch seine Ableitung aus der Beschaffenheit des Materials feststellen, indem die Musik als Kunst der abstrakten Innerlichkeit und als „Sein-für-Anderes“, das keinen anderen Bestand als das Geistige zulässt, zur Negation des Sinnlichen, bzw. zur Affirmation des Geistlichen beiträgt. Sie lässt sich insofern auf den Begriff des Absoluten als Geistes, und zwar als Geistes der Gemeinde, als reiner Subjektivität beziehen. Die Architektur baut den Tempel des Gottes, bereitet den Empfang des Geistes, die Skulptur gibt dann dem Gott ein Gesicht, auch wenn sich der christliche Gott weniger durch seine Gestaltungen als durch den ihn auffassenden Geist bekundet. Die religiöse Aufgabe der Musik besteht eben darin, den Ruf des Geistes in die Innerlichkeit des Subjekts erklingen zu lassen. Nicht durch die äußerliche Gestalt des Tempels, bzw. unter dem Anschein eines im Marmor, oder in der Farbe versteinerten Blickes, lässt sich das Göttliche auffassen: „Der Gott tönt uns seine Seele ins Herz, die wir ahnend empfinden.“⁷

Im allgemeinen Teil der Ästhetikvorlesungen wird der nähere Stoff des Christentums in Bezug auf seine mögliche künstlerische Behandlung dargestellt. Im konkreteren Teil über die verschiedenen Künste wird das Verhältnis dieses Stoffes zur Malerei als der ersten unter den romantischen Künsten bestimmt, während im Musikkapitel das Verhältnis zum eigentlichen religiösen Inhalt weniger betrachtet und fragwürdig wird.

⁷ Hotho 1823, Ms. 34.

Da die Passionsgeschichte den tiefen Inhalt des Christentums ausmache, kommt als erster Inhalt der romantischen Kunstform überhaupt die unter der Gestalt Christi und näher unter der Darstellung der Passion anschauliche Geschichte des Geistes vor. Manche Musikwerke nehmen tatsächlich die Geschichte der Passion Christi zum Stoff: Hegel selber konnte regelmäßig der Berliner Aufführung von Grauns *Tod Jesu* beiwohnen, und war auch im März 1829 Zuhörer der Wiederholung von J. S. Bachs *Matthäus-Passion* unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy. In der Druckfassung wird behauptet, dass die musikalische Subjektivität mit diesem Inhalt ihren wahren Inhalt gefunden hätte, sie höre auf, rein subjektiv zu sein, um sich in den absoluten Inhalt zu konzentrieren:

In alten Kirchenmusiken, bei einem Crucifixus z. B., sind die tiefen Bestimmungen, welche in dem Begriffe der Passion Christi als dieses göttlichen Leidens, Sterbens und Begrabenwerdens liegen, mehrfach so gefaßt worden, daß sich nicht eine *subjektive* Empfindung der Rührung, des Mitleidens oder menschlichen einzelnen Schmerzes über dies Begebnis ausspricht, sondern gleichsam die Sache selbst, d. h. die Tiefe ihrer Bedeutung durch die Harmonien und deren melodischen Verlauf hinbewegt.⁸

Im Gegensatz zur Malerei stellt die Musik die Passion, die Grablegung nicht in ihrer Äußerlichkeit dar, sie drücke vielmehr das unmittelbare Gefühl des Christen aus, welches das Gefühl Christi wiederholt, und der Hörer soll „das Innerste dieses Todes und dieser göttlichen Schmerzen durchleben, sich mit dem ganzen Gemüte darein versenken, so dass nun die Sache etwas in ihm Vernommenes wird, das alles Übrige auslöscht und das Subjekt nur mit diesem Einen erfüllt.“⁹

Außerdem wird in der Druckfassung die Grundfrage vom Verhältnis zwischen Tonmaterial der Musik und romantischem Inhalt als solchem gestellt.

Soll nun die Musik sowohl die innere Bedeutung als auch die subjektive Empfindung des tiefsten Gehaltes, des religiösen z. B., und zwar des christlich-religiösen, in welchem die Abgründe des Schmerzes eine Hauptseite bilden, kunstgemäß ausdrücken, so muß sie in ihrem Tonbereich Mittel besitzen, welche den Kampf von Gegensätzen zu schildern befähigt sind. Dies Mittel erhält sie in den

⁸ *Ästhetik*, TWA 15, 192.

⁹ Ebd., 193.

dissonierenden sogenannten Septimen- und Nonenakkorden, auf deren bestimmtere Angabe ich mich jedoch nicht näher einlassen kann.¹⁰

Die Tonalität erweist sich daher als ein geeignetes Material für die musikalische Behandlung des romantischen Inhalts, durch den Gebrauch der Dissonanz lässt sich das wesentlich christliche Moment der Negativität, der „Zerrissenheit“ recht ausdrücken. Die Druckfassung weist sogar auf die *Wissenschaft der Logik* und auf die Konzeption des Begriffs als Subjektivität hin, welche dann mit dem harmonischen Prozess in Beziehung gebracht wird.¹¹ Nicht nur das Äußerliche, sondern auch den „Begriff“ als solchen, das Wesentliche der christlichen Vorstellung könnte die Musik – und zwar besser als die Malerei, welche die Zeitlichkeit und daher die dialektische Prozessualität der Aufhebung nicht kennt – ausdrücken.

Diese Interpretation der Druckfassung lässt sich aber nicht auf diese Weise in den erhaltenen Zeugnissen zu Hegels Ästhetikvorlesungen nachweisen. War sich Hegel des Ausdruckspotentials der Dissonanz bewusst, so bezieht sich die Musik nach ihm doch eher auf den Ausdruck der „Seligkeit“ (d. h. der Unmittelbarkeit), so dass im Musiksatz die Dissonanz und die Modulation eher zu vermeiden wären. Nur der Begriff (d. h. die Philosophie) könnte die Zerrissenheit, die unendliche Negativität behandeln, die Kunst dagegen wäre für den Ausdruck der Tiefe des christlichen Inhalts nicht geeignet, sie könnte diesen Inhalt nicht ausdrücken, ohne sich als Kunst, und zweifellos als schöne Kunst formell zu negieren.

In den Vorlesungen wird wenig über den religiösen Stoff der Musik geschrieben, so dass die Vermutung naheliegt, dass manche Hinweise in der Druckfassung vom Herausgeber Heinrich Hotho stammen. Im Musikkapitel ist zwar von der einfachen Harmonie die Rede, „in der die große, erhabene Musik geschrieben ist: Kirchenstil, großartige Kirchenmusik“.¹² Was diese Musik charakterisiert, ist aber der Ausdruck der Empfindung von „Ruhe, Seligkeit der Seele“¹³ in der Freude sowohl auch als im Leiden. Darin herrscht die Gleichheit der Seele mit sich selbst, ein „Ebenmaß“¹⁴

¹⁰ Ebd., 183.

¹¹ Ebd.

¹² Kehler 1826, Ms. 169.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd.

und auch eine echte Freude und Freiheit. Es ist, als ob die Aufgabe der Musik darin bestünde, nicht irgendeinen Inhalt, sondern eben diese Empfindung von Glückseligkeit und Freiheit auszudrücken. In der Kirchenmusik drückt sich das gleiche Selbstverhältnis des sich selbst genießenden Subjekts aus, und dies wäre das Moment der reinen Versöhnung, das Moment des Beisichseins als wahrhaftige Freiheit. Diese Darstellung der Freiheit in der romantischen Kunst lässt sich durch die geschichtliche Funktion der Musik innerhalb der christlichen Welt erklären.

III.

In seinen Vorlesungen – wie in der Druckfassung – werden bei Hegel folgende Kirchenmusiker erwähnt: Palestrina (1525-1594), Lotti (1667-1740), Durante (1684-1755) und Pergolesi (1710-1736). Es ist auffallend, dass alle Italiener und Katholiken sind. Weder Händel noch J. S. Bach werden hier genannt, und Beethoven auch nicht. Das Musikideal der Kirchenmusik scheint demnach sowohl die deutsche als auch die evangelische Musik auszuschließen, als ob die christliche Kunst – wenn nicht die Kunst überhaupt – nur im Rahmen des Katholizismus und in der Zeit der Gegenreformation lebendig sein könnte. Sollen wir die Musik als Ausdruck des Katholizismus betrachten? Eine solche Stellung ist überraschend, kennt man Hegels polemische und kritische Auffassung des Katholizismus. Hegel hat die abstrakte Konzeption des Geistes in der mittelalterlichen Kirche, insbesondere das Dogma der Transsubstantiation, wonach Gott nicht als Geist, sondern nur als „Dieses“, als Hostie gegenwärtig ist, stark kritisiert. Für ihn sucht der Katholizismus das Geistige, wo es nicht vorhanden ist, nämlich im reinen Sinnlichen, und er verwechselt das Sinnliche und das Geistige. Dies ist auch die Erklärung für das vergebliche Unternehmen der Kreuzzüge, wo das Göttliche auf ähnliche Weise in einem Ort, in Reliquien, d. h. im Sinnlich-Äußerlichen gesucht wurde. Gleichzeitig besteht die katholische Abstraktion auch in der Abwertung des Sinnlichen als solchem, welches dem entäußerten Geistlichen unterworfen wird. Die Andacht erfreut sich an einfachen sinnlichen Trugbildern und findet keinen Wert in den Madonnen von Raphael. Hier widerspricht das (rohe) Sinnliche dem idealisierten Sinnlichen der Kunst. Es stellt sich überhaupt die Fra-

ge, wie sich die wahrhafte Kunst mit der falschen Religion verbindet und warum Hegel die deutsche und protestantische Kunst zugunsten der italienischen und katholischen Kunst systematisch kritisiert.

In den Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte wird diese Funktion der Kunst innerhalb der christlichen Welt genauer erklärt. Die Kunst ermöglicht den Übergang von der rein sinnlichen Religion, d. h. vom Katholizismus zur Reformation. In der Kirchengeschichte sowie in der Weltgeschichte läuft die Periode der italienisch-katholischen Kunst nicht durch das ganze Mittelalter, sondern lässt sich spezifisch auf die Renaissancezeit beziehen. Die Rolle der schönen Kunst besteht dann darin, den Verfall der Kirche durch die Ankündigung der Befreiung des Geistes zu beschleunigen. Zusammen mit den großen Entdeckungen und den Fortschritten der Wissenschaften trägt sie zur „Auflösung des Mittelalters“¹⁵ bei. Diese Funktion der Kunst in der Geschichte wird auch in der *Enzyklopädie* betont: „Die schöne Kunst hat von ihrer Seite dasselbe geleistet, was die Philosophie, – die Reinigung des Geistes von der Unfreiheit.“¹⁶

Durch die Betrachtung ihrer historischen Funktion erhält die Idealität der Musik Palestrinas, welche in der Druckfassung der *Ästhetik* als zeitloser Ausdruck des Kunstideals erscheint, eine neue Bedeutung. Das Phänomen des Beisichseins lässt sich nämlich als Moment der vollen Anerkennung des Geistigen im Sinnlichen auffassen. Die Musik Palestrinas ist in der gleichen Zeit wie der Bau der Peterskirche in Rom entstanden und sie gehört zu einem gleichen historischen Prozess. (Palestrina war Kapellmeister der Cappella Giulia.) Für Hegel bedeutet der Bau der Peterkirche gleichzeitig die Apotheose und den Verfall der Kirche. „Das jüngste Gericht des Michelangelo hat das jüngste Gericht der Kirche gebracht.“¹⁷ Die ideal-katholische Musik bedeutet demnach den Höhepunkt der Kirchenmusik, sie trägt gleichzeitig zur ‚Entweihung‘ des Kultus bei, wie es tatsächlich durch die weiteren erwähnten Komponisten wie Durante, Pergolesi noch deutlicher wird. Der Höhepunkt der Musik innerhalb der Religion ist der Beginn der Unabhängigkeit der Musik, welche zur weltlichen Musik

¹⁵ *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, TWA 12, 488.

¹⁶ *Enzyklopädie*, TWA 10, § 562, 372.

¹⁷ Heimann 1830/31, Ms. 117.

wird, sowie der Beginn der Veränderung der christlichen Religion durch die christliche Musik.

Nach der Reformation spielt die Musik eine problematischere Rolle, da der Protestantismus von Hegel für die Religion des Geistes und der Freiheit gehalten wird, so dass die Kunst entweder ihre geschichtliche Funktion erfüllt, oder sich überholt findet und zu Ende kommt. In seiner Vorlesung vom Wintersemester 1828/29 vergleicht Hegel die Rolle der Musik im katholischen einerseits und im protestantischen Kultus anderseits. Bei den Protestanten besteht die Musik fast ausschließlich aus Chorälen, denn es wird nicht am Beginn der Zeremonie Orgel gespielt und es wird auch nicht bei der Messe gesungen. Das Oratorium nimmt dagegen den größten Platz ein, doch „im Protestantismus greift die Musik vor dem Gottesdienst nicht in den Kultus ein, Oratoria haben nur erbauliche Musik zum Zwecke.“¹⁸ Durch die Ambivalenz einer Musikgattung, worin das Künstlerische das Religiöse als solches überwiegt, und durch die Tatsache, dass „bei den Protestanten“ die „Kirchenmusik mehr Zustimmung und Vergnügen als Gottesdienst in den Oratorien ist“¹⁹, lässt sich Hegels Kritik der Bachschen *Matthäus-Passion* auch weitererklären. Die protestantische Musik hat sich vom Kultus losgebunden und (nach Hothos Überlieferung) „ist gar oft mehr eine Sache gelehrter Übung als lebendiger Produktion geworden.“²⁰ Anlässlich der verschiedenen Feste nimmt dagegen die katholische Musik einen bedeutenderen Anteil am Kultus ein, sie wird zum Bestandteil der Religion, so dass man wohl annehmen kann, dass die Musik „ihre eigene Stellung [...] innerhalb des *katholischen* Kultus gefunden“ hat.²¹ Katholische Feste erinnern an die alte Kunstreligion, als ob der verfallende Katholizismus innerhalb der christlichen Religion das Moment einer der antiken Polis vergleichbaren künstlerischen Totalität ausmache, ein ästhetisch-religiöses Gesamtkunstwerk, wenn auch ein vergangenes.

¹⁸ Libelt 1828/29, Ms. 140b.

¹⁹ Heimann 1828/29, Ms. 122.

²⁰ *Ästhetik*, TWA 15, 212.

²¹ Ebd., 211.

IV.

Die Entwicklung der romantischen Kunst lässt sich allerdings nicht auf das religiöse – katholische oder protestantische – Moment reduzieren. Der Verfall der religiösen Kunst bedeutet nicht als solcher den Verfall einer Kunst, welche dadurch die Möglichkeit ihrer Befreiung und ihre Konstitution als autonome Kunst in die säkulare Welt gefunden hätte. Die Religion liefert zwar der romantischen Kunst ihren religiösen Inhalt, doch lässt sie sie dann auch in die Weltlichkeit rutschen. Hegel unterscheidet daher drei Momente der romantischen Kunst: i) das religiöse Moment, der „geistige“ Kreis, wo die Innerlichkeit zugleich in einem unmittelbaren Verhältnis zu sich selbst bleibt; ii) das „weltliche“ Moment, wo die Innerlichkeit sich in der Wirklichkeit als solcher behauptet; iii) das Moment der Unabhängigkeit der Äußerlichkeit als solcher und der Subjektivität, welche sich in ihrer Willkürlichkeit zeigt. Diese Entwicklung bestimmt die Entwicklung der Kunstgeschichte sowie auch der Religionsgeschichte.

Im Kapitel über die romantische Kunstform analysiert Hegel den weltlichen Inhalt der romantischen Kunst, wobei er auch den religiösen Inhalt thematisiert. Ehre, Liebe und Treue machen nach Hegel die drei Momente des weltlich-romantischen Ideals aus. Durch die Literatur, durch das Lied von Roland oder die Romane der Tafelrunde bekommt die romantische Subjektivität ein neues Material. Die Musik wird in diesem Zusammenhang von Hegel nicht erwähnt, doch wird der Bezug auf die moderne dramatische Musik des achtzehnten Jahrhunderts von Hotho in seinen *Vorstudien* (und teilweise in der Druckfassung der *Ästhetik*) hergestellt. Auch wenn die anderen Werte wie Ehre, Familie, usw. vorkommen, bleibt für ihn die Liebe immer die Trägerin der Kollisionen. Die Oper trägt dazu bei, dass sie die anderen objektiven Empfindungen besiegt und zur substantiellen Empfindung wird, auch wenn es sich nur um eine weltliche, d. h. um eine zufällige Erscheinung handelt. Am Beispiel von *Don Giovanni* lässt sich erklären, dass die Liebe „die eigentliche Seele aller Mozartschen Opern“²² ausmacht. Hotho wendet auch auf Glucks Opern die Hegelschen Bemerkungen über den Unterschied zwischen antiker und romantischer Liebe an. Für ihn gleichen die Gluckschen Gestalten

²² Hotho, Heinrich Gustav, *Vorstudien für Leben und Kunst*, Stuttgart/Tübingen, 1835, S. 47 (hg. von Bernadette Collenberg-Plotnikov, Stuttgart, 2002, S. 38).

den „Sophokleischen Gestalten, obschon sie über dieselben an Innerlichkeit der Gefühls in demselben Maße hinausreichen, als eine Madonna von Raphael über eine Athene oder Juno“.²³ In der romantischen Kunstform findet sich ein Selbstgefühl, eine Innigkeit, so dass die Heroen sich nie zu einer substantiellen Leidenschaft reduzieren lassen. Bei ihnen findet sich immer eine subjektive Seite, und eben diese Subjektivität ermöglicht ihre musikalische Behandlung. Dagegen fehlt den Griechen die unsagbare Tiefe, „die Gemütsprache der Liebe“²⁴.

Das Prinzip der unendlichen Subjektivität hat sich zunächst durch die Gestalt Christi als die das Göttliche in sich tragende Einzelheit, dann durch die Negation der Naturalität bei den Märtyrern und schließlich positiv durch das Rittertum manifestiert. Die letzte Stufe in der Konstitution der romantischen Innerlichkeit bildet der „abstrakte Formalismus“ des Charakters.²⁵ Die Subjektivität setzt sich dann als ein Wert an sich, der Mensch möchte nicht mehr sein, was er sein soll, sondern er möchte sein, was er ist. Besonderheit und Natürlichkeit werden nicht aufgehoben, um sich zum Geistigen zu erheben, sondern werden selbst zu Endzwecken. Der „Charakter“ als solcher besteht darin, dass der Mensch einen an sich wertlosen, nicht substantiellen, nicht sittlichen Zweck verfolgt. Die Subjektivität wird zur Bejahung seines Anderen, zur Bejahung der Natürlichkeit. Daher spricht Hegel vom „Formalismus“. Die Subjektivität führt einen inhaltlosen Zweck als ob er substantiell wäre. Der Charakter des modernen Menschen, wie er z. B. in den Shakespeareschen Helden dargestellt wird, hat mit dem antiken Charakter gemeinsam, dass die Subjektivität ohne weitere Betrachtung für die Folgen sich mit dem ihrigen Zweck völlig identifiziert, doch hat der antike Held einen sittlichen Zweck, wo der moderne Held nur das Prinzip der Subjektivität kennt. Da die Subjektivität als solche den eigentlichen Inhalt der romantischen Kunst bildet, wird der von der Religion sich selbst befreiende Mensch zum Gegenstand. Das als Prinzip der Kunst und der Religion gültige Prinzip des Anthropomorphismus wird dadurch vollendet, so dass die Kunst ihren eigentlichen Inhalt nicht nur im dem Göttlichen gleichenden Menschlichen, sondern auch in allen möglichen Erscheinungen des Menschlichen als solchen findet.

²³ Ebd. S. 50; S. 40.

²⁴ Ebd., S. 45.

²⁵ Kehler 1826, Ms. 269.

Die Entwicklung der romantischen Kunst führt schließlich zur vollständigen Auflösung des Inhalts. Die Scheidung zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit wird schärfer und beide Prinzipien kommen zur vollen Unabhängigkeit. Auf der objektiven Seite beschäftigt sich die Kunst mit der Nachahmung der Natur als solcher und stellt die „prosaische Welt“²⁶ dar, wie die niederländische Malerei es beispielhaft zeigt. Der Inhalt wird zum Anlass, um „einen flüchtigen Moment zu ergreifen“ und „das Musikalische in der Farbe“ zu studieren.²⁷ Die Kunst geht in den Formalismus über, d. h. das Material wird sich selbst Zweck. Die Entwicklung der Musik in Richtung der Instrumentalmusik ist von Hegel nicht in Bezug auf die Auflösung der romantischen Kunst und das Phänomen der niederländischen Malerei dargestellt, doch lässt sich in deren Beschreibung das Zurückziehen der Kunst auf sich selbst und auf das objektive Material erkennen, da die Farben, dort die harmonischen Verhältnisse.

Auf der subjektiven Seite führt andererseits die Unabhängigkeit der Subjektivität zum Prinzip des „Humoristischen“²⁸: der Künstler verschwindet nicht mehr im Inhalt, seine Subjektivität zeigt sich durch Witze und wird als solche zum Stoff des Kunstwerkes.

Obwohl aus dem Bereich der Literatur kommend, lässt sich der Begriff des Humors bei Hegel auf die Musik exemplarisch anwenden. Die Auflösung des Inhalts sowie die Erscheinung des „genialen Künstlers“ als Manifestation der absoluten Subjektivität zeigen sich nämlich bei Paganini im Bereich der Instrumentalmusik und bei Rossini im Bereich der italienischen Oper. So wird es in Hegels Beschreibung der Virtuosität aus der Vorlesung vom Wintersemester 1828/29 – welche als eine implizite Beschreibung der Berliner Konzerte Paganinis zu interpretieren ist – von der „humoristischen“ Weise die Rede, wie der Künstler den Gang der Melodien unterbricht.²⁹ Im Musikwerk gilt nämlich nichts Anderes als die Subjektivität des Musikers, welcher vor dem Hörer komponiert und improvisiert, und keinen anderen Faden außer „seiner genialen Phantasie“³⁰ kennt. Das „Bedingende“³¹ verschwindet zugunsten der „Freiheit“ des Virtuosen, welche „seine Meisterschaft über das

²⁶ Ebd. Ms. 166.

²⁷ Ebd. Ms. 285.

²⁸ Ebd. Ms. 286.

²⁹ Heimann 1828/29, Ms. 125.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

Äußere und innere ungebundene Freiheit“ zeigt.³² Die Form der Musik ist diejenige der Caprice, der Improvisation. Paganini, aber auch Rossini bedeuten für die romantische Kunst das Gleiche wie Aristophanes für die klassische Kunst, nämlich das Moment der Auflösung des Inhalts in der Komödie.

Durch das Bewusstwerden der unendlichen Subjektivität ist der moderne Künstler nicht mehr imstande, Werke wie die der alten Kirchenmusik zu produzieren, denn er mag sich nicht mehr in einen Inhalt vertiefen, um darin zu verschwinden: „Das Kunstwerk ist daher ebenso sehr ein Werk der freien Willkür und der Künstler der Meister des Gottes.“³³ Da der Künstler jetzt weiß, dass er die absolute dem Prinzip der Kunst grundlegende Subjektivität ist, so macht er sich selbst zum Inhalt. Von diesem Standpunkt her lässt sich die Kunstgeschichte als Übergang vom Ausdruck des Substantiellen zum Bewusstwerden der freien Willkür charakterisieren. Darin besteht die Erscheinung des „wundervollen Geheimnis“³⁴, des unabhängigen Musikers, welcher keinen äußerlichen Inhalt vermittelt, sondern die Macht der Kunst unmittelbar ausdrückt. In der Religion verschwindet der Künstler vor dem Gott; er ist nur der „Handwerker“, welcher den äußerlichen Stoff bearbeitet; der Künstler ist nur ein Teil der substantiellen Gemeinde. In der Identität zwischen Inhalt und Subjektivität trägt immer die Subjektivität den Sieg davon. Der Künstler als solcher wird schließlich als der Gott anerkannt, und dies wird im Phänomen der Virtuosität vom genialen Künstler in der Musik Rossinis und Paganinis gezeigt.

Die Wahrheit der romantischen Kunst – und der romantischen Musik insbesondere – ist nämlich nicht nach Hegel – im Unterschied zu Hotho – im Inhalt, im religiösen und historischen Inhalt, sondern vielmehr in der formellen Macht des produktiven Subjekts zu suchen. Das sich hier offenbarende Absolute ist nichts Anderes als das moderne Prinzip der bis zur unendlichen Ausübung ihrer Freiheit gekommenen Subjektivität und Genialität. Sie macht den wahrhaften und letzten Inhalt der Musik wie der anderen Momente des menschlichen Daseins aus. Dieses Absolut-Werden der Subjektivität ist zugleich als Zerfall und als Höhepunkt der Kunst dialektisch zu verstehen.

³² Ebd.

³³ *Enzyklopädie*, TWA 10, § 560, 369.

³⁴ Heimann 1828/29, Ms. 125.

INTERPRETATIONEN DES
HEGELSCHEN TOPOS
BEI DANTO UND HENRICH

FRANCESCA IANNELLI (ROM)

Der Prophet, der Häretiker, der Post-Pop-Philosoph und die ausgebliebene Apokalypse oder: Hegel, Belting und Danto über die Kunst und ihr Los

„Apocalypse has always been a possible vision, but has seldom seemed so close to actuality as it is today.“

Danto, *The End of Art*

I. Prophezeiungen der Gegenwart

Kurz vor seinem Tod verglich sich Hegel in einem Gespräch mit dem jungen David Friedrich Strauss mit einem in seinem Vaterland unverstandenen Propheten und spielte damit auf den schlechten Ruf an, den seine Philosophie in Süddeutschland genoss. Abgesehen von dieser wirksamen Metapher hat die Philosophie Hegels, die auf der Erinnerung und auf der Verinnerlichung dessen, was gewesen ist, beruht, ganz offensichtlich nichts mit einem Orakel zu tun. Ein prophetischer Ton wurde ihr in ihrer langen und verwickelten Wirkungsgeschichte nachträglich zuteil. In den dreißiger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts sprach zum Beispiel Alexandre Kojève in seinen Hegel-Vorlesungen an der Sorbonne vom Ende der Geschichte und setzte sich mit der Situation des letzten Menschen auseinander, für den die revolutionäre Aktion keinen Sinn mehr haben würde. In diesem theoretischen Zusammenhang stehen auch Kojèves Gedanken über die Rolle der Kunst. 1968 gelangte er zu der Schlussfolgerung, dass die Kunst in einer posthistorischen Welt zu einem instinktiven, natürlichen, nicht kulturellen und nicht vergeistigenden Tun würde: Das Kunstschaffen würde für den Menschen sein wie für die Vögel, Nester zu bauen.¹ War das die dunkle Prophezeiung Hegels, oder radikaler

¹ Kojève, Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel: Leçons sur la Phénoménologie de L'esprit*, Paris, 1997, S.436.

gesagt, war Hegel gegen seinen Willen ein Prophet der schwindenden geschichtlichen Bedeutung der Kunst?

Oft vernachlässigt wird aber, dass Hegel, der vermeintliche Prophet, nie einen zukünftigen kulturellen Verlust vorhergesagt hat, sondern vielmehr eine in der Zerrissenheit der Moderne bereits stattgehabte Auflösung feststellte: den Verlust des Sakralen, des Ernstes und der durchdringenden Kraft der künstlerischen Ausdrucksformen. Dieser Verlust war das Ergebnis des Säkularisierungsprozesses, der zunächst im Europa der Renaissance, dann des Barock und schließlich der Aufklärung die Kunstproduktion und -rezeption betroffen hatte. Die Moderne erwacht aus ihren revolutionären Träumen und Alpträumen, erdrückt von den unvermeidlichen Übeln der bürgerlichen Gesellschaft. Das Gemüt des modernen Menschen ist infiziert von den niedrigsten, armseligsten und eigennützigsten Bedürfnissen, von der Logik der Begierde², und es kann nicht mehr die Leichtigkeit und „Freiheit“³ empfinden, ohne die ein uninteressierter Kunstgenuss nicht möglich ist.

Wenn wir uns jedoch an die zahlreichen Manuskripte halten, die die vier Berliner Vorlesungen über die *Philosophie der Kunst* wiedergeben (1820/21, 1823, 1826, 1828/29), werden wir trotz der Krise in den entzauberten modernen Zeiten nicht eine einzige Bestätigung dafür finden, dass sich die Kunst nach ihrer Auflösung in der Philosophie endgültig von der Bühne der Moderne verabschiedet hätte.⁴ Sicher behauptet Hegel in einer unterschwelligten Polemik mit Schelling: „Wir haben ferner zu bemerken, daß (...) die Kunst nicht die höchste Weise sei, die Wahrheit auszusprechen“ und an anderer Stelle: „Das Wahrhafte ist zwar wesentlich höher zu fassen als in der konkreten Gestalt des Sinnlichen, welches weder das einzige noch höchste Konkrete ist.“⁵ Dieses Fehlen von Ausschließlichkeit und Universalität der ästhetischen Erfahrung in der Moderne bedeutet jedoch nicht, dass diese nutzlos, gehaltlos oder vorübergehend wäre. Vielmehr unterstreicht Hegel in seiner Vorlesung von 1823, dass die Kunst eine Wirklichkeit hat, die weit ausgeprägter ist als die des wirklichen Lebens. Er meint damit

² Hotho 1823, S. 18 f.

³ Kehler 1826, S. 8.

⁴ Ich möchte in diesem Zusammenhang auf meinen demnächst erscheinenden Artikel „Tod, Ende, Auflösung der Kunst? Überlegungen über Hegel und Danto“ hinweisen, in: *Hegel-Jahrbuch 2014. Hegel gegen Hegel*, hg. v. Andreas Arndt, Berlin, 2015.

⁵ Hotho 1823, S. 5 und S. 33.

sowohl die empirische Seite wie die innerliche mit den unsichtbaren Regungen unserer Psyche, die eine größere Täuschung hervorbringen als jeglicher Schein in der Kunst. Selbst die Musik, die verklingt, ist unerschütterlicher und einschneidender als unsere Alltagswelt, jene „Welt der Täuschung“ in der wir meist versunken sind und die unsere Existenz überflutet.⁶ Wenn also bei Hegel, dem Verfechter des handelnden Menschen, etwas verfliegt, ohne eine Spur zu hinterlassen, wenn etwas verschwindet und keine Erinnerung bleibt, dann ist es unsere innerliche, flüchtige und vergängliche Dimension, während die Kunst in ihrer Eigenschaft als vergeistigender, schöpferischer Akt bestehen bleibt.⁷ Von daher ist sie dem überlegen, was einfach existiert, aber nur einmal und nach den Gesetzen der Natur und nicht nach denen des Geistes.

Es scheint also, dass Hegel in Berlin nicht so sehr über ein „Ende“ als banales Versiegen des Schaffens, der Eingebung oder der Sinnhaftigkeit der Kunst nachdenkt, sondern vielmehr über das im Innersten konflikthaltige Wesen des Kunstwerks, das im Dunkeln bleibt, solange die Kultur von Idolen, Mythen und der Religion abhängt, bevor sie in der Moderne explodiert. Die Kunst hat in ihrem innersten Wesen etwas potenziell Unzeitgemäßes, das in Zeiten der Entzweiung und Abstrahierung zum Ausbruch kommt, denn sie ist von ihrer Natur her nicht fähig zu verallgemeinern und kann deshalb einem wesentlichen Bedürfnis der unruhigen modernen Gesellschaft nicht nachkommen. Obwohl die romantische Kunst in ihren extremen malerischen, musikalischen, poetischen Erscheinungsformen über sich hinauszudeuten scheint, sich in einem stillen Dialog mit der Dimension des Gedankens befindet, die ihr nahe liegt, aber doch eine andere ist, muss sie dennoch der sinnlichen Dimension treu bleiben, darin verharren und darf sie nicht überschreiten, wenn sie Kunst bleiben will und nicht in den allumfassenden Ozean des Begriffs münden will. Diese Verankerung im Sinnlichen macht die Identität, aber auch die Grenzen der ästhetischen Erfahrung in der modernen Kultur aus. Vor allem in den katholischen Ländern hat sich die Kultur in der Kunst ausgedrückt, ohne Befriedigung darin zu finden, denn diese vom Geist des Christentums durchdrungene Kultur (sowohl die katholische als auch die protestantische) ist dem Sinnlichen nicht genügend

⁶ Ebd., S. 3.

⁷ Ebd., S. 11.

zugetan.⁸ Die Kunst muss also im Individuellen und Sinnlichen verbleiben, gleichzeitig Freund und Feind, Daseinsverheißung und unheilvolles Schicksal sein. Um das unvermeidliche Zögern des Künstlers in der Dimension der Einzelheit zu beschreiben, greift Hegel auf die wirkungsvolle Metapher des lebenserfahrenen Menschen zurück, der sein Wissen mit anderen nicht durch allgemeine theoretische Regeln teilen kann, aber immer ausschließlich in konkreten Fällen⁹: in der Stimme einer Figur, in gemalten Blicken, in der Kombination von Ton, Gesten und Worten. Von daher: „Das Kunstwerk kann also unser letztes absolutes Bedürfnis nicht ausfüllen“¹⁰, weil es nicht auf den sinnlichen Träger verzichten kann, selbst wenn er zu einem sinnlich Vergeistigten oder einem geistig Versinnlichten erhoben wird.¹¹ Die Kunst scheint sich in einem Prozess der Entmaterialisierung, der von der Schwere der Architektur zur Poesie, zur ontologischen Leichtigkeit des Wortes führt, von diesem Träger immer mehr befreien zu wollen, aber der Träger bleibt unverzichtbar. Die Kunst wird von den theoretischen Sinnen Sehen und Hören übermittelt, ist aber für den menschlichen Geist und nicht für die Sinne bestimmt und darin bestätigt sich ihr Identitätskonflikt. Sie weiß sich immer unter der Last der Sinnlichkeit¹², mag sie auch schattenhaft sein, es bleibt eine leichte, aber unüberwindbare Last, eben eine Art langsames, unvermeidliches Todesurteil. Genau in diesem paradoxen Umstand besteht die Unmöglichkeit, dass die Kunst die Bedürfnisse der anti-ästhetischen und prosaischen Moderne erfüllt.

Es ist also die sinnliche Dimension, die die idealen Grenzen bestimmt, die die Kunst nicht überschreiten darf, wenn sie nicht zur Philosophie werden und verschwinden soll. Das Phänomen Kunst erscheint von daher in einer Ambiguität: Sie ist sinnlich, ohne der zerstörerischen Logik der Begierde unterworfen zu sein, die die Sinnlichkeit der normalen Dinge verbraucht, aber ebenso ist sie geistig, ohne über die abstrahierende Kraft des philosophischen Gedankens zu verfügen.¹³ Hieraus ergibt sich ein weiteres Unheil verkündendes Zeichen, ein latentes Zugrundegehen, das der Kunst-

⁸ Ebd., S. 6. Vgl. auch Kehler 1826, S. 34.

⁹ Hotho 1823, S. 22.

¹⁰ Ebd., S. 6.

¹¹ Ebd., S. 21.

¹² Hegel selbst bezeichnet die Kunstwerke als „sinnliche Schatten“, vgl. ebd., S. 21.

¹³ Ebd., S. 18-20.

schöpfung innewohnt. Dies ist offensichtlich der Fall seit der revolutionären Erfahrung, die die intime Malerei der Holländer darstellte. Sie waren Meister der Farbe, sie beherrschten das Geheimnis des Lichts. Tiere, Blumen, unbedeutende, vorübergehende Gestalten waren ihrer Hinfälligkeit erlegen, um auf ewig lebendig auf der Leinwand zu bleiben. Ist das eine Verklärung des Gewöhnlichen, wie sie eineinhalb Jahrhunderte später der Philosoph und Kunstkritiker Arthur Danto verstand?¹⁴ Vielleicht ist das ein Anfang! Bestimmt ist es noch nicht der Alltagsgegenstand als solcher, der unvermittelt mit seiner Banalität und Armseligkeit in die Kunst einbricht und dort seine beunruhigende Suggestivkraft entfaltet. Sicher ist aber, dass in den Gemälden der Holländer etwas zu Ende war, das Sakrale hatte sich in unsere Alltagswelt begeben, in eine weltliche Kunst, die immer mehr dem Portrait und dem Realismus zuneigte. Das Substanzielle war „betrogen“, sagt Hegel, sein Platz wird vom Flüchtigen eingenommen¹⁵ und damit wird der Weg geebnet für künftige Grenzüberschreitungen. Nichtsdestotrotz war die holländische Kunst des Alltags noch eine Erfahrung, die Verbundenheit schuf. Eine ganze Gemeinschaft erkannte sich in diesen Bildern, die den Wohlstand des calvinistischen Bürgertums im goldenen Jahrhundert spiegelten. Diese gemeinsame Erfahrung wird wenig später unmöglich, und zwar, als das nach-revolutionäre Europa des neunzehnten Jahrhunderts vor einer Kunst steht, die auf mehrfache Weise bedroht ist: zunächst einmal in ihrem Inneren, da sie sich nie gänzlich von dem Schatten des Sinnlichen befreien kann, das sie auszeichnet, das sich aber in der Moderne – auch in den leichtesten Werken – in einen schweren Schleier zu verwandeln scheint, der die reine Transparenz verhindert. Dann aber in historischer Hinsicht, da die „romantische“ Kunst stets dazu neigt, in einer Art Selbstverleugnung ihre materielle Dimension abzustreiten, obwohl diese für ihr Überleben als Kunst wesentlich ist. Sie bedient sich dabei einer Sprache, die derjenigen der negativen Theologie ähnelt, die behauptet, indem sie negiert, wodurch die materielle Dimension in ständiger Negation nur zum Ausdruck bringen kann, dass sie das Geistige nicht auf angemessene Weise auszudrücken vermag.¹⁶

¹⁴ Danto, Arthur Coleman, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge (Mass.), 1981.

¹⁵ Hotho 1823, S. 201.

¹⁶ Ebd., S. 184.

In einer solchen Konfliktsituation müsste der Künstler als Bürge auftreten, wohingegen er, besonders zur Zeit Hegels, selbst zum potentiellen Henker wird. Der moderne Künstler, der im Umgang mit Licht und Farbe, Worten, Klängen und Kontrapunkt immer geschickter wurde, stellt sich nicht mehr in den ausschließlichen Dienst der Gemeinschaft, sondern kommt auch und vor allem seinem eigenen sinnlichen Empfinden entgegen und gibt damit den Anstoß für einen Emanzipationsprozess und eine immer radikalere Konzentration auf die individuelle Dimension. Das macht ihn zu Hegels Zeiten zur „tabula rasa“¹⁷, auf der sich jede Handlung abspielen kann, die jede Anregung aufnimmt, die von dem einzigen Inhalt ausgeht, der noch Interesse hervorbringt: das, was Hegel im Anschluss an Goethe *Humanus* nennt. Eine maßlose Ausweitung des künstlerischen Panoramas findet statt, was allerdings seine Tücken hat. Der Künstler kann freie, ehrfurchtslose Assoziationen hervorbringen, bis er an die Grenze der Anarchie oder der „wilden Willkür“ stößt, die Hegel in gewissen humoristischen Werken seiner Zeit aufspürt, die ohne echten Inhalt und auf „eine Reihe von zufälligen Einfällen, Empfindungen“¹⁸ beschränkt sind. Auch dies ist sicher eine tödliche Gefahr für die Kunst, die sich nach Hegel nie in ein delirierendes Selbstgespräch oder eine Erforschung des dunklen Gefühlsmagmas verwandeln darf, weil dadurch der besondere Sichtwinkel des Rezipienten auf Kosten der universalen Perspektive bevorzugt wird.¹⁹ „Wenn das Subjekt sich so selbst gehen läßt, so hört damit die Kunst auf, die Kunst ist damit am Rande.“²⁰ Dieses Übermaß an Subjektivierung triumphiert im Kunstschaffen besonders in der romantischen Ästhetik, die im Künstler den genialen Schöpfer jenseits jeder ethischen oder rechtlichen Bedingung sieht.²¹ Diese absolute Freiheit, diese göttliche Ironie führt jedoch zum „Zerfallen der Kunst“²², denn das Kunst-

¹⁷ Ebd., S. 204.

¹⁸ Ebd., S. 5 und Kehler 1826, S. 153.

¹⁹ Hotho 1823, S. 17 f.

²⁰ Kehler 1826, S. 153.

²¹ Ebd., S. 21.

²² Ebd., S. 153. Hegel schließt seine Vorlesung 1823 mit dem Hinweis auf das Komische, in dem die Kunst an ihr Ende gelange (vgl. Hotho 1823, S. 311) und er kommt auch 1826 im Zusammenhang mit humoristischen Werken darauf zurück, aber die Werke der Modernen beschränken sich nicht nur darauf und außerdem ist der Humor nicht nur eine dekonstruktive Kraft. Dazu siehe Klaus Viewegs Beitrag in diesem Band.

werk ist nicht Eigentum des Künstlers, es ist „nicht für sich“, sondern es ist Ort kollektiver Begegnung und Wiedererkennung.²³

Ist die Kunst an der Schwelle der Moderne also am Versiegen? Haben eben die Künstler, die sie schufen, ihr ein Ende bereitet? Ohne Zweifel ist die Symbiose von Kunst und Religion, die dem Werk seine verbindliche Macht gab, nicht mehr vorhanden. Seine höhere Bestimmung gehört der Vergangenheit an, das goldene Zeitalter der Übereinstimmung zwischen dem Künstler und dem von ihm behandelten Gegenstand ist untergegangen, und man soll nicht versuchen, eine verschwundene Welt wiederzubeleben.²⁴ Die moderne Neigung zum Intellektualismus, zur Entfremdung, zur Enthumanisierung der zwischenmenschlichen Beziehungen in der Gesellschaft und der Arbeitswelt ist erschütternd. Der moderne Mensch ist nicht mehr der heldenhafte Schöpfer seiner Umwelt²⁵, sondern ein unbedeutendes Rad im Getriebe der bürgerlichen Gesellschaft.²⁶ Als Gegenmittel zur wachsenden Unterdrückung der Moderne, die es dem Menschen mit ihren Widersprüchen und Gemeinheiten unmöglich macht, sein Leben zu leben, als wäre es ein Kunstwerk, entsteht ein starkes Bedürfnis nach Kompensierung durch die Philosophie. Das moderne Individuum braucht die Reflexion, um seine Interessen in angemessener Weise zu befriedigen²⁷, es muss über das Leben und also auch über die Kunst philosophieren, statt, wie in der antiken Polis in unmittelbarer ästhetischer Hingabe aufzugehen. Wie ein Dramaturg erfindet der moderne Künstler daher poetische Gestalten, verleiht ihnen Leben, bedient sich ihrer, bleibt aber in kritischer Distanz zu ihnen. Er ist nicht mehr in den gemeinsamen Werten verankert, von denen er nicht absehen kann, wie es stattdessen bei den antiken Dramaturgen Athens oder auch noch bei den Komponisten der Kirchenmusik im italienischen Rinascimento der Fall war.

²³ Hotho 1823, S. 111.

²⁴ Die günstigsten Bedingungen für die Kunst finden sich, wie Hegel erklärt, in einem Zwischenzustand zwischen einem primitiven goldenen Zeitalter, in dem der Mensch nicht arbeitet und sich von den Früchten der Natur nährt, und der modernen Epoche, in der die Arbeit verrohend und aufreibend ist. Hotho 1823, S. 110.

²⁵ Wie Odysseus oder Achill oder die Helden unter den Rittern und Sarazenen. Ebd., S. 86.

²⁶ Ebd., S. 109 f. und S. 86.

²⁷ Kehler 1826, S. 8.

Was bleibt also dem Künstler, der von den Ketten der Tradition und der Religion befreit ist, wenn er nicht in die Anarchie des romantischen Genies verfallen will? In erster Linie, auf die Dissonanzen seiner Zeit zu hören, das mehr oder weniger entwickelte Bewusstsein seiner Gesellschaft verständlich zu machen, zu versuchen, das schwierige Gleichgewicht zwischen dem Bedürfnis nach Objektivität und der Subjektivierung²⁸ herzustellen, die Bemühung, ein Werk zu schaffen, das sich mit bedeutenden Inhalten befasst und potenziell dazu bestimmt ist, zum Erbe der gesamten Menschheit zu werden, ein Genuss für jede Art von Publikum, zu jeder Zeit, weil es ein unsterbliches Element in sich trägt, „das Menschliche des Geistes“.²⁹ Die Kunst, aufgesplittert und ohne ein gemeinsames Bestreben, objektiviert zur Zeit Hegels also weiterhin das Bewusstsein des modernen Menschen. Daneben gibt es andere Formen, in denen sich die Gemeinschaft wiedererkennt, die der Abstraktheit der modernen Zeit besser entsprechen, aber nicht deshalb die künstlerische Erfahrung verdrängen oder vernichten. Diese bleibt eine unverzichtbare Bildungserfahrung. Hegel beschwört daher nicht so sehr die Apokalypse der Kunst herauf, die in der Post-Moderne hereinbrechen sollte, als er eine Veränderung betrachtet, die vor sich geht. Sie schwächt die Kommunikationsfähigkeit der Kunst, wirkt sich aber nicht global auf ihre Zeit aus. Unter Anstrengung überlebt die Kunst sich selbst³⁰, und zwar in jenen Künstlern, die imstande sind, den wahren Herrschaftsbereich der Kunst, das Pathos, zum Ausdruck zu bringen, wie Schiller in den *Räubern*, oder in denjenigen Künstlern, die die Degeneration der Gegenwart kritisch zur Schau stellen, wie es Rossini mit dem Zynismus und der Schlaueit seiner Gestalten in seinen komischen Opern gelingt.

²⁸ Vgl. Hotho 1823, S. 113 f.

²⁹ Ebd., S. 115.

³⁰ Libelt 1828/29, Ms. 31, („Einleitung“, in: *Jahrbuch für Hegelforschung*, hg. v. Helmut Schneider, 10/11, (2004), S. 55-85, hier: S. 78.)

II. Unheilvolle Projektionen und Abgleiten ins Jenseits der Geschichte: der Häretiker und der Post-Pop-Philosoph mit Hegel und über Hegel hinaus

Der unaufhaltsame Marginalisierungsprozess der Sprache der Kunst, den Hegel nicht unheilvoll – als sei es ein Anathema – auf die kommenden Jahrhunderte projiziert, sondern bereits in seiner Zeit wahrnimmt, sollte als die große Prophezeiung für das unruhige zwanzigste Jahrhundert empfunden werden, und, wie es sich für eine Prophezeiung gehört, ging etwas Rätselhaft-Zweideutiges damit einher. Wir können an dieser Stelle nicht die zahllosen Spekulationen nachzeichnen, die diese Überlegungen zum Schicksal der Kunst im vergangenen und dem Beginn unseres Jahrhunderts ausgelöst haben. Es sei nur darauf verwiesen, dass es die unterschiedlichsten Lesarten gegeben hat. Eine der jüngsten stammt von Robert Pippin, der Hegel vorwirft, er sei ein kurzsichtiger Prophet und habe versäumt, den pathologischen Massenkonsum der Kunst im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit vorauszusehen.³¹ Aber es fehlt unter den vielen Stimmen nicht an solchen, die, wie Hans Belting in Deutschland und Arthur C. Danto in den USA, mehr oder weniger explizit die visionäre Bedeutung Hegels weiter gefestigt haben.³² Beide sehen in den Avantgarden des frühen zwanzigsten Jahrhunderts die ersten Anzeichen eines kulturellen Erdbebens, das in Hegels Kunstphilosophie zwar noch nicht ausgebrochen, aber latent schon vorhanden war und nachhaltige Auswirkungen auf die zukünftige Kunst haben sollte. Danto denkt

³¹ Pippin, Robert, *Kunst als Philosophie. Hegel und die moderne Bildkunst*, Berlin, 2012.

³² Sicher ist Belting viel vorsichtiger als Danto. Nicht von ungefähr lehnt er es ab, sich Vattimo anzuschließen, der behauptet, dass Hegel die explosionsartige Grenzüberschreitung der Ästhetik, die sich in unserer Zeit abspielt, vorhergesagt habe. Denn Hegel hat, ganz Mensch seiner Zeit, die Musealisierung unterstützt, die eine Grenze zwischen Kunst und Leben zieht (vgl. Belting, Hans, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München, 1995, S. 137). Belting sieht jedoch bedeutende Neuansätze in Hegels Kunstphilosophie (er erkannte in der Klassik etwas Unwiederholbares, er hat die Ansicht überwunden, dass die einzelnen Künste zyklisch einen Gipfel erreichen), die sich auf die Zukunft auswirken sollten. „Hier ist also (...) ein Ende der Kunstgeschichte vorgedacht“. Belting, Hans, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München, 1983, S. 20.

dabei vor allem an den Dadaismus und das ehrfurchtslose Werk Duchamps.³³ Aber erst in den sechziger Jahren sollte es zum Zusammenbruch einer inzwischen obsoleten geschichtlich-kulturellen Tradition kommen. Den Auslöser für diesen kulturellen Zerfall sah Belting im Pluralismus der Kunst, von der Pop-Art, über Junk-Art, Hyperrealismus und Body-Art³⁴, während für Danto der Auslöser an einer konkreten Person festzumachen ist, nämlich an Andy Warhol.³⁵ Er ist der Revolutionär, er ist es, der den Zug der Geschichte zum Entgleisen bringt, der das Gewöhnliche oder besser das Armselige zelebriert und damit die von Hegel geahnte Apokalypse in Gang bringt. Mit ihm endet die Kunstgeschichte, und die Kunst wird zur Philosophie. Ist es das, was Hegel, wenn auch nur ansatzweise, in Berlin beschäftigte? Das Ende der Kunstgeschichte, das sich über ein Jahrhundert später zeigen sollte?

Wir wissen, dass Gombrich Hegel für den Vater der Kunstgeschichte hielt³⁶, aber tatsächlich hat Hegel das Kunstwerk nie als Kunsthistoriker oder -kritiker betrachtet, genauso wenig wie als Religionswissenschaftler. Zweifellos hat sich dagegen seine Analyse an einer Narration orientiert, in der es weder um die Nachahmung geht noch um die Innerlichkeit des Künstlers, wie Danto es vorschlägt, sondern um ein geistiges Prinzip, nämlich die freie Geistigkeit. Wenn Hegel sich der pantheistischen Religion der Parsen, der träumerischen indischen Kultur, dem geheimnisvollen Symbolismus der Ägypter, dem griechischen Pantheon oder der romantischen Kunst zuwendet, dann gilt sein Interesse der Undurchsichtigkeit oder der Transparenz dieses Prinzips und gewiss nicht der Fähigkeit des Künstlers, seine Wahrnehmungen mit täuschender Ähnlichkeit wiederzugeben oder die Tiefen seines Inneren auszuloten. Hegel stellt sich die Fragen als Philosoph und sucht in der Kunst immer und ausschließlich das Selbst-Verständnis des Menschen. Es geht ihm nicht darum, die Kunstgeschichte im Sinne

³³ „I[...] see Duchamp as the artist who above all has sought to produce an art without aesthetics, and to replace the sensuous with the intellectual, as Hegel insisted has been achieved as a matter of course by the historical evolution of the ‚spirit‘“. Danto, Arthur C., *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago, 2003, S. 96.

³⁴ Belting, Hans, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, zit., S. 37 f.

³⁵ Danto, Arthur C., *Andy Warhol (Icons of America)*, Yale, 2009.

³⁶ Gombrich, Ernst Hans Josef, „The Father of Art History. A Reading of the Lectures on Aesthetics, G. W. F. Hegel (1770-1831)“, in: *Tributes: Interpreters of Our Cultural Tradition*, Oxford, 1984, S. 51-69.

Vasaris wiederherzustellen, ebenso wenig darum, mehr oder weniger verhüllt ihr Ende zu prophezeien. Das ist eher ein Gedanke Beltings oder Dantos, die das von Hegel errichtete Gerüst erklommen haben und von da aus neue Ufer entdecken, sich zu weit vorbeugen und jenseits der Geschichte in eine Dimension abstürzen, in der sich nicht das Kunstschaffen erschöpft, sondern die Möglichkeit, es narrativ zu verstehen. Dieser Sturz ins Jenseits der Geschichte, das Verlassen der Bahnen der Narration liegt weit ab von der Eingebung, von der Hegel sich in Berlin leiten ließ, was vielleicht für Belting nicht so schwerwiegend ist, weil er sich darauf beschränkt, mit dem (vermeintlichen) Propheten tiefe häretische Überzeugungen zu teilen. Anders für Danto, der von Hegel als seinem „Meister“³⁷ spricht und beteuert, Hegelianer zu sein oder, wie er es ironisch nennt „born-again hegelian“.³⁸ Diese geistige Wiedergeburt Dantos scheint jedoch an den Ufern der Seine stattgefunden zu haben und nicht an der Spree, weil er seine Anregungen vorwiegend aus der Hegellektüre von Kojève und weniger aus der Berliner Philosophie von Hegel gewinnt. Abgesehen von dem theoretischen Abstand und ihrem mehr oder weniger ausgesprochenen Verrat an der Kunstphilosophie Hegels steht außer Zweifel, dass Belting und Danto sich mit unermüdlicher Leidenschaft in die kämpferische Auseinandersetzung mit der Kunst und ihrer Geschichte stürzen. Auf dem Schlachtfeld erscheint häufig, und nicht nur im Dunkel der Nacht, der Geist des Propheten: Was ist die Kunst? Und was ein Bild? Wann beginnt und wann endet ihre Geschichte? Und auch: Hat die Kunst eine Zukunft? Die drängenden Fragen überschlagen sich und warten auf eine überzeugende Antwort.

Mit der Intention, neue Forschungsgebiete zu explorieren, erschien 1990 Beltings *Bild und Kult: eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, ein bedeutendes Werk, in dem er die These vertritt, dass erst mit dem Erlöschen der heiligen, rituellen Bedeutung des Bildes eine neue Ära beginnt, nämlich die der Kunst. Erst wenn das Bild sich von der Religion emanzipiert, wird es zum ästhetischen Objekt. Das bedeutet, dass die (autonome) Kunst erst in der Renaissance entsteht, während sie in den langen vorherge-

³⁷ Danto, Arthur C., *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Post-historical Perspective*, New York, 1992; deutsche Übersetzung *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München, 1996, S. 22.

³⁸ Ebd., S. 21.

henden Jahrhunderten im Kultobjekt verborgen ist. Sie ist eine Erfindung der Moderne und beschließt ein vor-künstlerisches Zeitalter, das der heiligen Ikone, die nicht von ästhetischer, sondern von hoher sozio-kultureller Bedeutung ist. Wer mit den Reflexionen Hegels vertraut ist, weiß, dass diese These Beltings, die im Übrigen ein gewisses Aufsehen erregt hat, der Hegelschen Philosophie nicht fremd ist. Im Gegenteil taucht sie schon in der *Philosophie des Geistes* von Jena auf. In der *Phänomenologie* nimmt Hegel dann 1807 diesen Gedanken mit der Symbiose der künstlerischen Religion wieder auf und auch in den Berliner Vorlesungen kommt er, in gemäßigter Form, darauf zurück. Hegel will die Kunst nicht radikal in der Religion aufgehen lassen, aber er ist davon überzeugt, dass die beiden Bereiche in den Anfängen der Menschheitsgeschichte in den meisten Fällen untrennbar miteinander verbunden waren³⁹, so in Indien, in Ägypten und besonders in Griechenland. Die ersten Kunstwerke sind also Mythologien und können außerhalb des Kultus nicht verstehbar sein. Hegel äußert sich jedoch nicht so lapidar wie Belting, und was für den Kunsthistoriker die Geburtsstunde der Kunst ist, nämlich die Renaissance, ist für Hegel noch eine Übergangsperiode von der sakralen zur weltlichen Kunst, die nach und nach zu den Verfallserscheinungen der Moderne führen wird. Ein letztes Aufflackern der großen sakralen Kunst haben wir nämlich mit der Musik von Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), die nicht zufällig mit dem ehrgeizigen Bau-Projekt des Petersdoms zusammenfällt, der die Größe des Christentums symbolisch sinnfällig machen soll. Hegel sieht also einen unaufhaltsamen Verweltlichungsprozess des romantischen Ideals, das sich immer weiter von den überirdischen Werten oder den hohen, edlen Prinzipien entfernt, die noch das Rittertum inspirierten, um sich immer mehr dem Portrait zuzuwenden, und das nicht nur auf der Leinwand, wo Bäuerinnen und Frauen aus dem Volk ihr Antlitz der Jungfrau Maria zuwenden, sondern auch in der Musik und der Dichtung. Der Moment, in dem die Kunst und das Sakrale aus dem Gleichgewicht geraten, wäre nach Hegels Kunstphilosophie daher um einige Jahrzehnte später, um 1600, anzusetzen, als die Malerei gewagte weltliche Motive auf die Leinwand brachte, und die sakrale Musik schon über sich hinausgewachsen war auf der Suche nach einer neuen Sprache. Die

³⁹ Hotho 1823, S. 4 f.

Dichtung – man denke an Cervantes – widmete sich dem pathologischen Delirium, in dem ein Don Quijote sich darauf versteift, die Mittelmäßigkeit seiner Zeit zu verleugnen. Hegel sieht hier den Beginn der Säkularisierung der Kunst, die sich aus der in der Renaissance noch spürbaren Abhängigkeit vom Sakralen löst. Abgesehen von der genauen Bestimmung des geschichtlichen Moments, in dem sich die alte Symbiose von Kunst und Religion auflöst, glaubt Belting, dass das Erbe Hegels die überraschende Einsicht in den Vergänglichkeitscharakter der Kunst ist, also die Problematisierung der Beziehung von Kunst und Geschichte, weshalb die Kunst nicht nur innerhalb ihrer selbst einer Geschichte bedarf, sondern selber in ihrer Vergänglichkeit im Rahmen der Geistesgeschichte zu betrachten ist.

Dieses problematische Erbe wird von Belting nicht nur aufgenommen, sondern mit einem bedeutungsvollen Richtungswechsel, der sich schon vor Erscheinen von *Bild und Kult* ankündigte, weiterentwickelt: Die Krise der Gegenwart betrifft nicht das Kunstschaffen *tout court*, sondern dessen Geschichte. 1983 trug Belting in seiner Antrittsvorlesung an der Ludwig-Maximilians-Universität München unter dem Titel *Das Ende der Kunstgeschichte?* diese weitere häretische und aufsehenerregende These vor, die eine Verschiebung erkennen lässt: vom Ende der Kunst zum Ende der Kunstgeschichte, die als Geschichte mit universaler Bedeutung gesehen wird, in der die Kunstwerke in aufsteigender Linie ihren Platz haben. Mitte der neunziger Jahre kommt Belting in dem Band *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren* auf diese Frage zurück und versucht, die fatalen Vorstellungen, die unvermeidlich damit verbunden sind, zu mildern. Er unterstreicht, dass der alte Rahmen der Kunstgeschichte nicht mehr imstande ist, die Kunstproduktion der Gegenwart zu umgreifen. Die *Weltkunst* begibt sich auf ungewöhnliches, unerforschtes Gebiet und kann von einer Kunstgeschichte, wie sie im neunzehnten Jahrhundert aufgetreten ist, nicht mehr umfasst werden. Belting ist jedoch nicht der einzige, der sich diese Fragen von epochaler Bedeutung stellt.

In einer merkwürdigen zeitlichen Übereinstimmung (lesbar als mehr oder wenig bewusste Reaktion auf den Tumult des Post-Modernes von Lyotard) befasste sich ungefähr in denselben Jahren, in denen Beltings „häretische“ Überlegungen zur Kunstgeschichte reiften, auch der amerikanische Philosoph und Kunstkritiker Danto

mit der Zukunft der Kunst, die für ihn nur vorstellbar war, wenn die Gegenwart manipuliert, deformiert und dann auf die Zukunft projiziert wurde. Diese Unergründbarkeit bedeutet jedoch nicht, dass es sinnlos wäre, sich über das Schicksal der Kunst Gedanken zu machen. Danto tat dies 1984 in dem Aufsatz *The End of Art*, der erklärtermaßen von Hegel ausging. Er behauptet darin, Hegel habe vorausgesehen, dass die Kunst infolge eines Selbsterschöpfungs-Prozesses keinerlei Zukunft habe.⁴⁰ Bei genauerem Hinsehen zeigt sich jedoch, dass das, was bei Danto versiegt, vor allem die zwei wesentlichen Paradigmen der Kunstgeschichte sind, nämlich die Nachahmung und der Ausdruck, die beide von Hegel nie ernsthaft in Betracht gezogen wurden. Wie schon bei Belting findet auch bei Danto eine Verschiebung statt: das „Ende“ der gesellschaftlichen Bedeutung wird zum „Ende“ der Narration der Kunstgeschichte. Das alles geschah in den sechziger Jahren, damals erfolgte das Ende, was allerdings nicht tragisch in die – wenn auch kulturelle – Apokalypse mündete. Wie Danto in einem weiteren Aufsatz, *The Philosophical Disenfranchisement of Art* (1986) erklärt, ist das „Ende“ als Ende des historischen Auftrags der Kunst zu verstehen, was darin bestand, dass die Philosophie möglich gemacht wurde.⁴¹ Schon durch Duchamp war das geschehen, aber mehr noch durch die Revolution von Warhol. Jenseits des Endes gibt es also etwas, es erscheint das „Danach“ der Kunst-Ära, wie Danto in *After the End of Art* (1997) ausführt. Hegel, der Prophet habe genau diesen geschichtlichen Bedeutungsverlust der Kunst vorhergesehen, den Danto an einem bestimmten Tag festmacht, wo der geschichtliche Geist unsere Welt verließ, nämlich am 21. April 1964, dem Tag, an dem Andy Warhol in der Stable Gallery in New York die Ausstellung der berühmten *Brillo Boxes* eröffnete. Dabei handelt es sich nicht einfach um Kunst-Werke, sondern um philosophische Werke, in denen das Alltägliche (banale Putzschwämme) nicht einfach verklärt, sondern mehr noch, mythologisiert wird. Die Kunst war offensichtlich in der Philosophie aufgegangen. In unserer Zeit setzt Danto also den Moment an, in dem sich das von Hegel vorweggenommene unheilvolle Ereignis vollziehen sollte, und er tut dies, indem er den offensichtlich anti-Hegelschen Begriff „post-histori-

⁴⁰ Vgl. Danto, Arthur C., *The End of Art*, in: *The Death of Art*, hg. v. Berel Lang, New York, 1984, S. 7.

⁴¹ Danto, Arthur C., „The Philosophical Disenfranchisement of Art“, in: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, 1986, S. 16.

cal period“⁴² einführt, in der weiterhin Werke geschaffen würden, die aber keine geschichtliche Bedeutung hätten. An einem Frühlingstag beginnt also die posthistorische Epoche, die Epoche des Pluralismus, mit einem Wort unsere Epoche, die im künstlerischen Bereich einen anderen epochalen Verlust ankündigt, nämlich die „Post-Politik“, von der der Philosoph Slavoj Žižek 1999 in seinem erfolgreichen Werk *The Ticklish Subject* sprechen sollte. Aber was versteht Danto unter posthistorischer Kunst? Ein desolates Szenarium am Day-after? Tatsächlich meint er etwas weniger Dramatisches, das heißt eine post-narrative Kunst, Werke, die entstanden, nachdem die große Narration am Ende war, die Kunst seit den sechziger Jahren, die auch nach dem häretischen Belting nicht mit einem einheitlichen Paradigma zu erfassen ist.⁴³ Mit der Einführung des Begriffs „posthistorisch“ geht Danto jedoch einen deutlichen Schritt über Hegel, und wie Joseph Margolis⁴⁴ ihm vorwirft, auch über die Geschichte hinaus.

Die Schlussfolgerungen, zu denen Danto und Belting gelangen, sind zwar weniger fatal, als man hätte denken können⁴⁵, aber auch weit entfernt von der eminent geschichtlich-kulturellen Funktion, die Hegel der Kunst zugeschrieben hatte. Der historische Rahmen, den Belting sich nicht scheut, den zeitgenössischen Kunstwerken abzusprechen, steht immer im Hintergrund bei Hegels Überlegungen, die zweifellos vor einem anderen kulturellen Horizont entstanden, aber auch bei der Deutung unserer post-postmodernen Epoche, wie bei jeder anderen, unabdingbar sind. Was die von Hegels angeblich prophetischen Worten inspirierten Betrachtungen Beltings und Dantos jedoch ans Licht bringen, ist ein großes Problem: der traditionelle Begriff Narration selbst ist in unserer Zeit ins Schwanken geraten. Wenn Hegel davon auch nicht in erster Linie als Kunstphilosoph betroffen ist, so betrifft es ihn doch als (eurozentrischen) Geschichtsphilosophen. Die auf den Grundsätzen der Freiheit basierende Narration der Geschichte, die im Europa des

⁴² Danto, Arthur C., „The End of Art“, in: *The Death of Art*, zit., S. 31.

⁴³ Es gibt viele Geschichten, aber es gibt keine verbindliche, vereinheitlichende Kunstgeschichte mehr. Vgl. Belting, Hans, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, zit., S. 7-9.

⁴⁴ Vgl. Margolis, Joseph, *What, After All, Is a Work of Art?*, Pennsylvania, 1999, S. 20.

⁴⁵ Wie Federico Vercellone bemerkt hat, geht es bei Belting und Danto um eine positive Deutung des Endes als „rinascita“ (Wiedergeburt). Siehe *Dopo la morte dell'arte*, Bologna, 2013, S. 103.

zwanzigsten Jahrhunderts – im besten Fall vorübergehend – ins Stocken geraten scheint, hat sich jenseits des Atlantiks – in jener neuen Welt, die Hegel in alles anderer als prophetischer Weise für schwach und ohnmächtig hielt⁴⁶ – fortgesetzt, um dann andere Ziele im Osten anzusteuern und den verbrauchten Mythos des Westens hinter sich zu lassen. Darüber hinaus haben in den letzten Jahrzehnten besonders die *Subaltern Studies* gezeigt, dass es eine andere, ursprünglichere Art der Historizität vorstellbar ist, die z. B. in der indischen Kultur aus der schöpferischen Synergie zwischen dem Geschichtenerzähler und den Erwartungen seiner Zuhörer hervorgegangen ist, in der Überzeugung, dass die Geschichte sich durch Abschweifungen in bisher noch nicht Erkundetes in jeder Erzählung erneuern kann.⁴⁷

Die zeitgenössische Krise einer linearen Narration, die die Kunst wie die Philosophie betrifft, könnte also auch in einer narrativen Vielfalt aufgehen, in der sich verschiedene Ebenen paralleler, zum Teil diskrepanter und vielleicht unzusammenhängender Mikro-Geschichten überschneiden. Diese dissonante Polyphonie will keine einheitliche, klare und hegemonische Richtung einschlagen, aber sie verbleibt trotzdem innerhalb der Makro-Geschichte, die sich heute nicht mehr so starr und eindeutig abzeichnet wie das Bühnenbild eines alten Theaters. Auch wenn das Gebäude baufällig ist, können darin dennoch mit neuen Akteuren neue Geschichten dargestellt werden, die unvermeidlich aus einer – mehr oder weniger bewussten – Auseinandersetzung mit der eigenen Zeit und der Vergangenheit der gesamten Menschheit hervorgehen.

⁴⁶ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*, Berlin 1822/23, *Nachschriften von Karl Gustav Julius von Griesheim, Heinrich Gustav Hotho und Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, hg. v. Karl Brehmer, Karl-Heinz Ilting und Hoo Nam Seelmann, Hamburg, 1996, S. 93.

⁴⁷ Vgl. Guha, Ranajit, *History at the limit of World-History*, New York, 2002.

SUZANNE DÜRR (JENA)

Philosophie als das Ende der Kunst? Das Verhältnis von Kunst und Philosophie bei Hegel und Danto

Die These vom Ende der Kunst zählt unbestritten zu den prominentesten Thesen Hegels, obgleich Hegel selbst eigentlich kaum vom *Ende der Kunst*, sondern vielmehr von ihrem *Vergangenheitscharakter* spricht.¹ Die Rede von einem *Ende* hat dabei einen doppelten Sinn: In positiver Bedeutung meint *Ende* so viel wie Vollendung und zielt dabei auf den Abschluss eines Prozesses, d. h. dessen finales Resultat. In negativer Bedeutung verweist der Begriff des Endes auf Endlichkeit und bezieht sich damit auf die Auflösung, den Tod von etwas, wobei sich hieran der Beginn von etwas Neuem anschließen kann.

Diese konstruktiv-destruktive Doppelbedeutung des Terminus *Ende* evoziert nun zwei basale Fragen in Bezug auf die These vom Ende der Kunst. Erstens: Inwiefern kann das Ende der Kunst als Vollendung, d. h. als höchste Stufe der Kunst aufgefasst werden? Zweitens: Was kommt nach dem Ende der Kunst, d. h. in was geht Kunst über? Eine mögliche Antwort auf die zweite Frage ist dabei, dass sich Kunst in Philosophie transformiert. Diese findet sich bei Hegel und in neuerer Zeit im Anschluss an diesen bei dem kürzlich verstorbenen Kunstkritiker und Philosophen Arthur C. Danto.

Im ersten Teil des Aufsatzes werde ich kurz Hegels Auffassung vom Ende der Kunst skizzieren, da sie den Ausgangspunkt der Überlegungen Dantos bildet. Im zweiten Teil werde ich dann auf Dantos Interpretation eingehen, um im dritten Teil die Frage nach dem Verhältnis beider Positionen aufzuwerfen. Im vierten Teil werde ich schließlich die Plausibilität sowohl der Position Hegels als auch der Dantos hinterfragen, wobei ich die Notwendigkeit einer Neubestimmung des Verhältnisses von Kunst und Philosophie aufzeigen möchte.

¹ Ein Beleg für die Rede vom *Ende der Kunst* bei Hegel findet sich in der Nachschrift *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* von Hotho 1823, S. 311: „Im Komischen hat die Kunst ihr Ende.“

I. Das Verhältnis von Kunst und Philosophie bei Hegel

Zum einen bildet die These vom Ende der Kunst ein Kernstück der Hegelschen Ästhetik, zum anderen gilt sie als Kehrseite von deren angeblichem Klassizismus und ist damit seit ihrer Einführung in die philosophische Debatte höchst umstritten. Der Versuch einer Aktualisierung der Hegelschen Ästhetik ist somit vor die Aufgabe gestellt, der These vom Ende der Kunst einen plausiblen Sinn zu unterlegen. Unabhängig davon, ob man die systematischen Prämissen Hegels teilt oder ablehnt, ist eine Verortung der These vom Ende der Kunst im Kontext des Hegelschen Systemprojekts notwendig, da diese aufgrund ihrer Verankerung in der systematischen Struktur ansonsten unverständlich bleibt.² Hegel konzipiert sein System als System des Absoluten, als monistisch-holistisches System mit zyklischer, selbstreflexiver Struktur, welche er durch die Metaphorik eines Kreises von Kreisen exemplifiziert. Um die These vom Ende der Kunst einsichtig zu machen, ist es so notwendig, die Kunst in einem ersten Schritt innerhalb der Struktur des absoluten Geistes zu verorten und in einem zweiten Schritt die Struktur der Kunst selbst herauszuarbeiten.

Bekanntlich beschreibt Hegels System die Entwicklung des Geistes als ein zunehmendes Zu-sich-selbst-Kommen in der Befreiung von jeglicher Äußerlichkeit. Die Entwicklung des absoluten Geistes, der als höchste Stufe des Geistes zu kennzeichnen ist, vollzieht sich hierbei über die Stufen Kunst, Religion und Philosophie, denen die Medien Anschauung, Vorstellung und Begriff korrespondieren.³ Stellt die Kunst noch einseitig die Stufe der Objektivität dar, die Religion hingegen einseitig die der Subjektivität, führt erst die Philosophie Subjektivität und Objektivität zusammen. Hegel operiert hierbei mit der Doppeldeutigkeit des Begriffs der

² Der systematische Kontext der These vom Ende der Kunst bleibt in der Forschung weitgehend unberücksichtigt, woraus eine bloß negative Lesart der These resultiert. So steht z. B. Gethmann-Siefert zufolge die These vom Ende der Kunst gerade einer Aktualisierung der Hegelschen Ästhetik entgegen. Den systematischen Kontext der These klammert Gethmann-Siefert dabei aus, da sie diesen als dogmatisch betrachtet. (Vgl. Gethmann-Siefert, Annemarie, *Ist die Kunst tot und zu Ende? Überlegungen zu Hegels Ästhetik*, Erlangen/ Jena, 1993.)

³ Zum Verhältnis der Formen Anschauung, Vorstellung und Begriff vgl. *Enzyklopädie*, TWA 10, 246 ff.

Objektivität, der zum einen Äußerlichkeit, zum anderen aber auch Allgemeinheit bzw. Notwendigkeit meint. Hegel zufolge besteht die Funktion des Geistes in der Repräsentation des Absoluten. Die Stufen des absoluten Geistes entsprechen dabei der zunehmenden Adäquatheit dieser Repräsentation. Virulent wird das Verhältnis von Kunst und Philosophie in der Moderne, insofern nun nicht mehr Verehrung und Andacht das Verhältnis zum Absoluten bestimmen, sondern das wissenschaftliche Denken entscheidend ist. Das Problem der Kunst ist in der Perspektive Hegels hierbei ein doppeltes: Zum einen repräsentiert die Kunst das Absolute qua Geistiges als ein äußerliches, sinnliches Objekt, zum anderen rezipiert das Subjekt dieses Objekt mittels sinnlicher Anschauung, wobei die bloß unmittelbare Anschauung das Absolute nicht erfassen kann, da dieses bei Hegel höchst anspruchsvoll als mit sich selbst vermitteltes Denken bestimmt ist. Die Tendenz der zunehmenden Vergeistigung, die für den Gang des Geistes im Ganzen kennzeichnend ist, bildet sich nun auch in Bezug auf die Kunst selbst, d. h. die Genese der einzelnen Kunstformen, ab. Während das Absolute in der symbolischen Kunstform noch nach der passenden Gestalt sucht, wodurch Inhalt und Form der Kunst auseinanderfallen, findet es diese in der klassischen Kunstform in den schönen Skulpturen der griechischen Götter. Inhalt und Form entsprechen sich hierbei, da die Kunst den Menschen als Wohnsitz des Geistes erkannt hat. Diese Übereinstimmung ist aber eine trügerische: Die bloß sinnliche Darstellung des Absoluten sprengt dieses in sich gegenüberstehende Partikularitäten auf, was aber dem Begriff des Absoluten qua Vollkommenem widerspricht. Die sinnliche Repräsentation des Geistes ist diesem unangemessen. In der romantischen Kunstform zerfällt die Einheit von Form und Gehalt so wieder. Die romantische Kunst qua moderne Kunst transzendiert so die Kunst in Form der Kunst. Sie ist für Hegel zwar noch Kunst, zugleich aber auch ein *Nach der Kunst* im eigentlichen Sinne. Repräsentiert die symbolische Kunst die natürliche Geistigkeit, die klassische Kunst die schöne, darin aber auch beschränkte Geistigkeit, so expliziert die romantische Kunst die befreite Geistigkeit: „Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt.“⁴ Diese Befreiung weist nun eine positive und eine negative Dimension auf: Die Kunst ist nun frei, jeden

⁴ *Ästhetik*, TWA 13, 24.

Inhalt in jeder Form zu repräsentieren. Alles ist möglich, was in der Rede vom Pluralismus zum Ausdruck kommt. Es handelt sich um eine intellektualisierte, autonome Kunst, die die höchste Stufe der Kunst darstellt und dem Rezipienten ein hohes Maß an Reflexionsfähigkeit abverlangt. Zum einen stellt die romantische Kunst so die geistigste Kunst dar, zum anderen ist sie aber auch eine vom Geist verlassene Kunst, insofern nun auch Zufälliges mit banalem Inhalt zur Kunst erklärt wird. Die romantische Kunst ist eine extreme Kunst, sie überschreitet die Grenze: Der Werkcharakter wird bewusst zerstört, die Form weist Verzerrungen auf, das Hässliche wird zum Gegenstand der Kunst. Moderne Kunst muss, will sie als Kunst anerkannt werden, so auch immer irritieren, sie muss Provokation sein.

Paradigmatisch für die romantische Kunst sind Malerei, Musik und Poesie. Insofern die Poesie Hegel zufolge die geistigste Kunst und damit eine Auflösungsform der Kunst darstellt, findet hier dann auch ein Übergang in die Philosophie statt:

Die Dichtkunst ist die allgemeine Kunst des in sich freigewordenen, nicht an das äußerlich-sinnliche Material zur Realisation gebundenen Geistes, der nur im inneren Raume und der inneren Zeit der Vorstellungen und Empfindungen sich ergeht. Doch gerade auf dieser höchsten Stufe steigt nun die Kunst auch über sich selbst hinaus, indem sie das Element versöhnter Versinnlichung des Geistes verläßt und aus der Poesie der Vorstellung in die Prosa des Denkens hinübertritt.⁵

Hierdurch fungiert die romantische Kunst neben der Religion als ein weiterer Übergang zur Philosophie, zur Prosa des Denkens. Anders als die Philosophie operiert die Poesie mit Metaphern und Symbolen, gemeinsam mit der Philosophie hat sie dabei, dass sie dies im Medium der Sprache tut. Allerdings ist hierbei die Vorstellung noch nicht zum Begriff erhoben. So handelt es sich für Hegel bei der Vorstellung lediglich um eine Vorstufe des Denkens.

Von zentraler Bedeutung für die moderne Kunst ist nun aber nicht nur die für die Poesie charakteristische Form der Vorstellung, sondern auch die des Begriffs, da die moderne Kunst durch das Auseinanderfallen von Form und Gehalt die Reflexion, die wissenschaftliche Betrachtung der Kunstphilosophie fordert. Die Kunst-

⁵ Ebd., 123.

philosophie ist für Hegel so notwendiges Supplement der modernen Kunst:

In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes. Damit hat sie für uns auch die echte Wahrheit und Lebendigkeit verloren und ist mehr in unsere *Vorstellung* verlegt, als daß sie in der Wirklichkeit ihre frühere Notwendigkeit behauptete und ihren höheren Platz einnähme. Was durch Kunstwerke jetzt in uns erregt wird, ist außer dem unmittelbaren Genuß zugleich unser Urteil, indem wir den Inhalt, die Darstellungsmittel des Kunstwerks und die Angemessenheit und Unangemessenheit beider unserer denkenden Betrachtung unterwerfen. Die *Wissenschaft* der Kunst ist darum in unserer Zeit noch viel mehr Bedürfnis als zu den Zeiten, in welchen die Kunst für sich als Kunst schon volle Befriedigung gewährte. Die Kunst lädt uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen.⁶

Und weiter heißt es:

So gehört auch das Kunstwerk, in welchem der Gedanke sich selbst entäußert, zum Bereich des begreifenden Denkens, und der Geist, indem er es der wissenschaftlichen Betrachtung unterwirft, befriedigt darin nur das Bedürfnis seiner eigensten Natur. [...] Die Kunst aber, weit entfernt, [...] die höchste Form des Geistes zu sein, erhält in der Wissenschaft erst ihre echte Bewährung.⁷

Wo ist das Ende der Kunst nun im Rahmen der Hegelschen Ästhetik zu verorten? Zum ersten meint das Ende der Kunst das Ende der traditionellen Kunst und markiert so den Übergang von der klassischen zur romantischen Kunstform. Zum zweiten ist die romantische Kunst selbst als das Ende der Kunst zu verstehen, insofern Hegel sie als *Nachkunst* auffasst. Zum dritten hat auch die romantische Kunst ein Ende, welches als Übergang der Kunst in Religion und Philosophie gekennzeichnet werden kann.

II. Dantos Interpretation der Hegelschen These

Danto schließt zwar nun an Hegels teleologisches Geschichtsmodell an, zum einen deutet er die These vom Ende der Kunst anders

⁶ Ebd., 25 f.

⁷ Ebd., 28.

als Hegel, zum anderen gibt er für diese auch eine andere Begründung, wobei Dantos Begründung eine Kritik an Hegel beinhaltet. Während bei Hegel mehrere Enden der Kunst zu verzeichnen sind, grenzt Danto das Ende der Kunst auf einen bestimmten Zeitpunkt ein: Er verortet dieses in Bezug auf Warhols *Brillo Box*, wobei er Duchamp als Vorläufer Warhols auffasst.⁸ Für Danto findet so die Hegelsche These vom Ende der Kunst ihre Bestätigung durch die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts. Kunst wird hierbei zur Philosophie, indem sie die Frage nach ihrer eigenen Definition stellt. Diese Form selbstreflexiver Kunst findet sich bei von Alltagsgegenständen ununterscheidbaren Objekten, die zur Kunst erklärt werden, d. h. den Ready-Mades Duchamps und auch bei handgefertigten Nachahmungen solcher Massenprodukte, der Pop Art Warhols, die Danto zufolge eine Verwandlung von einem banalen Objekt der Lebenswelt in ein Objekt der Kunstwelt durch die Interpretation des Rezipienten erfahren.

Für Danto handelt es sich wie auch für Hegel bei Kunst und Philosophie um zwei verschiedene Formen der Selbsterkenntnis. Insofern Kunst und Philosophie dasselbe Anliegen haben, stehen beide in einer Art Konkurrenzverhältnis: So interpretiert Danto die Disziplin der Ästhetik als den Versuch der Philosophie, die Kunst zu entmündigen. Die Strategie der Philosophie bestehe dabei darin, die Funktion der Kunst auf die Erschaffung schöner Objekte zu reduzieren und so die Kunst vom Geschäft ernsthaften Denkens auszuschließen. Danto unterscheidet nun zwei Sub-Strategien der Entmündigung: Zum ersten bei Kant die Beschränkung der Kunst auf ein bloßes Mittel zum Lustgewinn, zum zweiten bei Hegel die Abwertung der Kunst als eine unzureichende Form der Philosophie. Die klassische Kunst kommt so für Hegel an ihr Ende, da die Kunst zu der Einsicht gelangt, dass sie nicht die adäquate Form darstellt, das Absolute qua selbstreflexives Denken zu repräsentieren.

Dass ein Ende der Kunst behauptet wird, impliziert, dass die Kunst eine Geschichte mit Anfang, Mitte und Ende hat, d. h., dass es eine Art Entwicklungsprozess gibt. Danto verwirft so die An-

⁸ Danto verortet das Ende der Kunst dabei erst bei Warhol und nicht bereits bei Duchamp, da Duchamps Ready-Mades noch eine Interpretation als ästhetische Objekte zuließen. (Vgl. Danto, Arthur C., *Die Verklärung des Gewöhnlichen: Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt am Main, 1991, 1. Aufl., S. 10 f. Titel der Originalausgabe: *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Cambridge, Mass., 1981.)

nahme, Kunst sei bloß als subjektiver Ausdruck des Künstlers zu verstehen, da es dann nur eine kontingente Abfolge von Werken geben könnte und keine in sich zusammenhängende Geschichte der Kunst. Gegen das Ausdrucksmodell führt Danto zwei weitere Modelle an: Zum einen das Modell der perzeptorischen Äquivalenz, welches die Funktion der Kunst darin sieht, Wahrnehmungsäquivalente zu erzeugen, wobei die Geschichte der Kunst als zunehmende Perfektionierung dieser Wahrnehmungssubstitute zu betrachten ist. Zum anderen das Modell des kognitiven Fortschritts, wonach Kunst als Prozess der wachsenden Bewusstwerdung ihrer selbst zu verstehen ist, wobei Kunst an ihr Ende gelangt, wenn sie sich selbst erkennt. Während die meiste Zeit, d. h. vom Beginn der Renaissance bis zum Ende des Impressionismus, in der Geschichte der Kunst die Darstellungsfunktion vorherrschend war, kommt es Danto zufolge im zwanzigsten Jahrhundert zu einer erstaunlichen Wendung: Die Kunst wird selbstreflexiv, da sie sich nun in ihre eigene Theorie verwandelt. Diese Transformation hat für Danto zwei Gründe: Zum ersten verliere die Kunst mit der Erfindung des Films als höchster Perfektionsstufe der Erzeugung von Wahrnehmungsäquivalenten ihre Darstellungsfunktion. Zum zweiten wende sich die Kunst gegen die Herrschaftsrolle der Philosophie, indem sie nun ihre eigene Ästhetik betreibe. Während es bei bloß mimetischer Kunst darum geht, das Medium unsichtbar zu machen, um eine möglichst perfekte Illusion zu erzeugen (Transparenz Medium), ist selbstreferentielle Kunst dabei gerade dadurch gekennzeichnet, das Medium als solches zu thematisieren (Opazität Medium).

Mit dem Bewusstsein ihrer selbst trete die Kunst dann in eine posthistorische Phase ein: Das Ende der Kunst sei demnach so zu verstehen, dass die Möglichkeiten der Kunst ausgeschöpft sind. Zwar gäbe es noch Kunstwerke, die Kunst habe aber ihre historische Relevanz verloren:

Natürlich wird man weiterhin Kunst produzieren. Aber da die, die sie machen, in einer Zeit leben, die ich gerne als die posthistorische Periode der Kunst bezeichne, werden sie Werke hervorbringen, die nicht die historische Relevanz und den historischen Bedeutungsgehalt haben, die man so lange Zeit von Kunst erwartet hat. Das historische Stadium der Kunst ist vorüber, wenn man erkannt hat, was die Kunst ist und was sie bedeutet. Die Künstler haben der Philoso-

phie den Weg bereitet, und nun ist der Augenblick gekommen, an dem die Arbeit den Philosophen überlassen werden muß.⁹

Mit dem Ende der Kunst tritt für Danto die Verwandtschaft von Kunst und Philosophie nun offen zutage: Zum einen entpuppt sich die Kunst als *praktische Philosophie*. Die Kunst wehrt sich gegen die Entmachtung durch die Philosophie, indem sie zu ihrer eigenen Philosophie wird. Damit zeigt sich nun aber auch die Verwandtschaft der Philosophie mit der Kunst: Wenn Kunst Philosophie ist und nichts bewirkt, so der Vorwurf der Philosophie gegenüber der Kunst, dann bewirkt auch die Philosophie nichts und ist damit nichts anderes als *theoretische Kunst*. Mit dem Ende der Kunst gelangt nun Danto zufolge auch die Philosophie an ihr Ende: Sie verliert ihre Aufgabe, die darin bestand, die Kunst zu unterdrücken.

III. Vergleich der Konzeptionen Hegels und Dantos

Die höchste Möglichkeit der Kunst schließt sowohl für Hegel als auch für Danto das Moment des Übergangs von Kunst in Philosophie ein: Bei Hegel handelt es sich zum einen um den Übergang von Poesie in Philosophie, zum anderen um die Vollendung der modernen Kunst in der Kunstphilosophie. Bei Danto vollzieht sich dieser Übergang in der Kunst selbst, insofern Warhol in dem Sinne Philosoph ist, als er eine philosophische Frage stellt.

Während nach Danto die Geschichte von Kunst und Philosophie durch ein Verhältnis wechselseitiger Abhängigkeit gekennzeichnet ist, da sich die Philosophie erst durch die Abgrenzung zur Kunst selbst definiert, kommt es mit dem Ende der Kunst zur Selbstbefreiung der Kunst von der Philosophie, wodurch nun auch die Philosophie frei wird. Danto unterläuft so die Unterscheidung von Kunst und Philosophie: Kunst wird hier selbst zur Philosophie, indem sie ihre eigene Philosophie betreibt. Verortet Hegel die Kunstphilosophie außerhalb der Kunst, findet diese für Danto innerhalb der Sphäre der Kunst selbst statt und muss dabei als Ver-

⁹ Danto, Arthur C., „Das Ende der Kunst“, in: Ders.: *Die philosophische Entmündigung der Kunst*. Aus dem Engl. von Karen Lauer, München, 1993, S. 109-145, hier: S. 141. Titel der Originalausgabe: *The philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, 1986.

such der Kunst betrachtet werden, die Herrschaft der Philosophie zu brechen. Das Paradoxe hierbei ist, dass die Kunst sich hierfür in ihren ‚Gegner‘ verwandeln muss und damit verschwindet. Danto fordert nun aber auch die Trennung von Kunst und Philosophie, da die Annexion der Kunst durch die Philosophie eben Signum der Entmündigung der Kunst ist. Mit der Herauslösung der Philosophie aus der Kunst verliert die Kunst nun aber ihre Bedeutung, übrig bleibt eine Kunst, die die menschlichen Grundbedürfnisse nach Ausdruck, Unterhaltung und Verzierung befriedigt:

Wir sind eingetreten in eine Kunstperiode, in der so absolute Freiheit herrscht, daß Kunst nur noch ein Name für ein endloses Spiel mit ihrem eigenen Begriff zu sein scheint: [...] Die Kunstproduktion trägt ihr Ziel und ihr Ende in sich selbst: Das Ziel der Kunst ist das Ende der Kunst. Es gibt nichts mehr zu erreichen.¹⁰

Und weiter: „Das Zeitalter des Pluralismus ist da. Es spielt keine Rolle mehr, was man macht – das ist es, was Pluralismus bedeutet.“¹¹

Die Aufgabe der Philosophie besteht Danto zufolge darin, eine Antwort auf die Definitionsfrage „Was ist Kunst?“ zu liefern. Erst wenn diese Frage aber durch die Kunst selbst gestellt wird, wird eine Antwort gegeben, wozu die Philosophie nicht imstande war. Kunst ist dabei als das bestimmt, was als Kunst fungiert, wobei diese Funktion als Interpretation zu spezifizieren ist. In gewisser Weise stellt hier die Kunst die Philosophie bloß, indem sie zeigt, dass diese eben nicht das Definitionsproblem lösen kann. Damit wird der Künstler bei Danto zum Philosophen, indem er ein Interpretationsangebot macht.¹² Der Rezipient kann dieses aber nur adäquat verstehen, wenn er selbst Philosoph ist. Während Hegel die formelle Bildung durch die moderne Kunst auf die gesamte Gesellschaft bezieht, vertritt Danto demgegenüber einen elitären Kunstbegriff¹³: Es ist hier den Philosophen vorbehalten, Kunst zu produ-

¹⁰ Danto, Arthur C., „Kunst, Evolution und das Bewusstsein der Geschichte“, in: Ders., *Die philosophische Entmündigung der Kunst*. Aus dem Engl. von Karen Lauer, München, 1993, S. 219-244, hier: S. 242 f.

¹¹ Danto, Arthur C., „Das Ende der Kunst“, in: *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, zit., S. 144.

¹² Danto, Arthur C., „The Philosopher as Andy Warhol“, in: *Philosophizing Art*, Berkeley, 2001, S. 81-83.

¹³ So besteht für Gethmann-Siefert Hegels Aktualität nicht in seiner These vom Ende der Kunst, sondern entgegen Dantos Vorwurf der Entmündigung in der kulturellen Rolle, welche er der Kunst zuweist, nämlich der formellen Bildung

zieren und zu rezipieren. Wird bei Danto die Kunst selbst begrifflich, indem sie sich in ihre eigene Theorie verwandelt, kann für Hegel die moderne Kunst trotz der Tendenz der Vergeistigung nicht den Begriff erreichen. Das Moment der Vergeistigung zeigt vielmehr die Defizienz der Kunst qua Medium, die darin besteht, das begrifflich Absolute nicht adäquat repräsentieren zu können. Hegel betont so zwar die Verwandtschaft von Kunst und Philosophie, wenn er sie als zwei Formen des absoluten Geistes betrachtet, andererseits betont er aber auch die Differenz beider Erkenntnisweisen durch die Zuordnung der Medien Anschauung und Begriff.

Die Kunst ist bei Hegel also viel weniger anspruchsvoll bestimmt als dies bei Danto der Fall ist. Aber auch für Hegel verlangt die Kunst in der Moderne die denkende Betrachtung. Sowohl bei Hegel als auch bei Danto stellt die moderne Kunst eine Kunst höherer Ordnung dar, insofern sie intern bzw. extern ein Reflexionsmoment fördert.

Während für Hegel die Funktion der Kunst in der Repräsentation des Absoluten besteht, gibt Danto der Kunst eine sehr viel profanere Bedeutung: Die Kunst hat zwar auch Darstellungsfunktion, was sie darstellen will, ist aber die Realität. Das Ende der Kunst resultiert für Danto so nicht wie bei Hegel aus der Inadäquatheit der Repräsentation, sondern im Gegenteil: Gerade weil die Kunst im Film eine Perfektionsstufe der Repräsentation erreicht, die nicht mehr überboten werden kann, indem hier die Möglichkeiten des Mediums Kunst ausgereizt werden, gelangt die Kunst an ihr Ende. Dieses ist für Danto wie auch für Hegel ein Akt der Befreiung: Die Kunst ist nun frei, auf sich selbst zu reflektieren und sich damit aus dem Klammergriff der Philosophie zu lösen. Hieraus resultiert eine Kunst höherer Stufe, die eine Brücke zur Philosophie schlägt, insofern sie eine selbstreflexive Dimension aufweist.

der Bürger des modernen Staates. (Vgl. Gethmann-Siefert, Annemarie, „Danto und Hegel zum Ende der Kunst – Ein Wettstreit um die Modernität der Kunst und Kunsttheorie“, in: *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, Herta Nagl-Docekal, Erzsébet Rózsa u. Elisabeth Weisser-Lohmann, Berlin, 2013, S. 17-37, hier: S. 36 f.)

IV. Kritik und Neubestimmung des Verhältnisses von Kunst und Philosophie

Handelt es sich bei der modernen Kunst aber um eine selbstreflexive Kunst, die erst durch die Interpretation des Rezipienten konstituiert wird, so kann das Privileg einer begrifflichen Vermittlung nicht mehr allein der Philosophie zugeschrieben werden. Selbst wenn man Hegels Privilegierung des Begriffs gegenüber der Anschauung teilt, so greift dieses Argument nicht mehr in Bezug auf die moderne Kunst. Damit erschiene die romantische Kunst nun aber nicht länger als Verfallsform der Kunst, sondern vielmehr als deren höchste Entwicklungsform, d. h. als deren höchste Bestimmung. Daraus resultiert nun, dass die moderne Kunst nicht mehr mit der Kunst im klassischen Sinne zusammenfällt, dass es sich bei dieser vielmehr um eine Kunst ganz eigener Art, um eine neue Form von Kunst handelt, die den Begriff der Kunst transzendiert. Gerade die moderne Kunst, insofern sie hochgradig theoretisch vermittelt ist, lässt sich nicht mehr durch die Kritik an der Unmittelbarkeit auf eine niedere Stufe des absoluten Geistes verweisen. Mit Hegel könnte so gesagt werden, dass die klassische Kunst zwar die höchste Bestimmung der Kunst sei, da Schöneres nicht sei und werden könne, die eigentlich höchste Bestimmung erlange die Kunst aber erst in der Moderne als dritter Stufe, als Negation der Negation und damit als freier Kunst, wobei die klassische Kunst die Negation der Unbestimmtheit der symbolischen Kunst darstellt.

Damit wäre die moderne Kunst dann aber auch auf einer Stufe mit der Philosophie zu verorten. Die romantische Kunst wäre so als Negation der Unmittelbarkeit der klassischen Kunst vermittelte Kunst und könnte aufgrund ihres (auch) begrifflichen Charakters eben nicht vor der Philosophie angesiedelt werden. Die moderne Kunst stellt so Hegels Definition von Kunst in Frage, die sich nun als zu eng erweist und sprengt damit die triadische Struktur des absoluten Geistes, da sie außerhalb des Hegelschen Klassifikationsschemas steht. Damit in Frage steht dann auch die Privilegierung der Philosophie gegenüber der Kunst. Hegel ist hier gegen Hegel zu lesen, da sich bei ihm bereits die Argumente finden, die

eine Aufwertung der Kunst ermöglichen.¹⁴ Für Hegel ist entgegen Kants Dualismus von Anschauung und Begriff Anschauung schon immer vom Begriff infiziert. Eine bloß affektive Kunst kann es für Hegel so gar nicht geben. So impliziert die zyklische Struktur des absoluten Geistes auch einen Übergang, einen Rückgang der Philosophie in die Kunst.

Danto schließt zwar an Hegel an, wenn er die Kunst nach dem Modell einer zunehmenden Selbstbewusstwerdung interpretiert. Er verkürzt Hegels Argumentation hierbei aber, indem er einseitig das negative Moment der Auflösung von Kunst in Philosophie in den Fokus rückt.¹⁵ So besteht die große Ironie von Dantos Ansatz gerade darin, dass er der Kunst in der Geschichte eine politische Funktion attestiert, aus welcher die Entmündigung der Kunst durch die Philosophie resultiere, dass sich Danto zufolge die Kunst dann aber mit ihrer Selbstbefreiung von der Philosophie auflösen soll, indem sie Philosophie wird und sich damit in ein bedeutungsloses,

¹⁴ Vgl. hierzu auch Pippin, Robert B., *Kunst als Philosophie. Hegel und die moderne Bildkunst*, Berlin, 2012, S. 68.

¹⁵ Danto behauptet allerdings nicht, dass überhaupt keine Kunst mehr produziert würde. Was hier stirbt, ist eine Kunst mit politischer Funktion. Danto spricht dabei zum einen vom „traurigen Zustand der Kunstwelt“ (Danto, Arthur C., „Das Ende der Kunst“, in: *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, zit., S. 109.), zum anderen versucht er, seiner These vom Ende der Kunst auch eine positive Bedeutung zu unterlegen: „Der Gärungsprozeß, der im zwanzigsten Jahrhundert stattfand, wird sich als Endstadium erweisen. Und wenn es auch aufregend war, ihn erlebt zu haben, so treten wir doch jetzt in eine ruhigere und glücklichere Periode künstlerischen Schaffens ein, in der die Grundbedürfnisse, denen die Kunst stets entgegenkam, wieder befriedigt werden können.“ (Danto, Arthur C., *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, Vorwort, S. 21.) So meint *Ende der Kunst* bei Danto den höchsten, letzten Punkt einer Entwicklung, aber in dem Sinne, dass der Begriff der Kunst ausgeschöpft ist. (Vgl. Danto, Arthur C., „Das Ende der Kunst“, in: *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, zit., S. 112.) Danto versteht so *Ende der Kunst* nicht als *Tod der Kunst*, sondern im narrativen Sinne als *Ende einer Geschichte*.

Vgl. auch die Studie von Francesca Iannelli: „Tod, Ende, Auflösung der Kunst? Überlegungen zu Hegel und Danto“, in: *Hegel-Jahrbuch 2014. Hegel gegen Hegel*, hg. von Andreas Arndt, Berlin, 2015. (im Erscheinen) Iannelli betont, dass Kunst sich für Hegel nicht in Philosophie transformiere, sondern dass die Fähigkeit zur Auseinandersetzung mit Kunstwerken immer philosophischer werde. Kunst werde so in der Moderne nicht durch Philosophie abgelöst, sondern von einem Ende der Kunst könne nur in Bezug auf deren traditionelle Bedingungen gesprochen werden.

leeres Spiel verwandelt.¹⁶ Es ist so zu fragen, ob nicht die These vom Ende der Kunst Signum der Entmündigung der Kunst durch die Philosophie ist und ob Danto, wenn er Kunst als ein bloßes Mittel zur Philosophie versteht, nicht gerade das Projekt der von ihm beklagten Entmündigung fortschreibt.¹⁷ Die Philosophie bereitet der Kunst so selbst ihr Ende, indem sie sich als Vollenderin der Kunst inszeniert. Hier wäre nun die Gegenthese aufzumachen: Gerade mit Hegel wäre hier zu betonen, dass die moderne Kunst, insofern sie die Reflexion, das kritische Denken fordert, eine gesellschaftliche Funktion im modernen Staat erfüllt und damit eben nicht als ein bloß leeres Spiel betrachtet werden darf. Zwar stiftet die Kunst in der Antike als Kunst-Religion die Sittlichkeit des Staates, aber erst im modernen Staat ist die Kunst frei. Diese Freiheit der modernen Kunst darf aber nicht auf die bloße Willkür-Freiheit eines bedeutungslosen Spiels verkürzt werden.¹⁸

Die These vom Ende der Kunst provoziert für Danto nun eine andere These vom Ende: Die These vom Ende der Philosophie, da die Philosophie mit der Selbstbefreiung der Kunst ihre Aufgabe verliert. Diese Behauptung Dantos ist nun aber insofern nicht nachvollziehbar, als hierin der Begriff der Philosophie auf Ästhetik verengt wird. So ist es wohl eine ziemlich einseitige Position, Philosophie bloß über ihr Verhältnis zur Kunst zu definieren (und auch umgekehrt).

Ob Danto mit seiner Interpretation der *Brillo Box*, bei der es sich wahrscheinlich vielmehr um die „Illusion einer Box“, wie es Warhols Kollege Claes Oldenburg formulierte¹⁹, als um den Ver-

¹⁶ Zu Dantos Deutung der modernen Kunst als Spiel vgl. Rath, Helmut, „Endloses Spiel, unendliche Theorie. Arthur C. Danto über Kunst und Philosophie“, in: *Merkur*, 1994, Jg. 44, Nr. 8, S. 721-725.

¹⁷ Hierzu auch die Kritik von Düttmann: „Über das Zugleich von Kunst und Philosophie, über die eigentümliche Nach-Geschichte, die weder der Kunst noch der Philosophie [...] zugeordnet werden kann, schweigt sich Danto aus. Man fragt sich, wie das durch und durch Hegelsche Ende eines Buchs, das die Entrechtung oder Entmündigung der Kunst anprangern möchte, mit dem Gedanken einer philosophisch manipulierten, zugerichteten, bevormundeten, für die Philosophie zugleich gefährlichen Kunst noch zusammengebracht werden kann.“ (Düttmann, Alexander Garcia, *Kunstende. Drei ästhetische Studien*, Frankfurt am Main, 2000, S. 69.)

¹⁸ Eine Kritik an Dantos Freiheitsbegriff findet sich bei Horowitz, Gregg M., „Form und Geschichte in After the End of Art“, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 45 (1997), S. 759-763.

¹⁹ Vgl. Glaser, Bruce, „Oldenburg, Lichtenstein, Warhol: A Discussion“, in: *Artforum* 4, 1966, S. 20-24, hier: S. 22.

such der Erklärung eines ununterscheidbaren Objekts zur Kunst handelt, Warhols Intention trifft, ist wohl sehr fraglich.²⁰ Sehr plausibel ist aber Dantos Betonung der Rolle, die die Interpretation für die Konstitution eines Kunstwerks spielt, wonach eigentlich alle Kunst als *Concept Art* zu betrachten ist. Einschränkend muss aber gesagt werden, dass es nicht allein die Interpretation ist, wodurch ein Kunstwerk zum Kunstwerk wird.²¹ Nicht nur die Perspektive

²⁰ Zur Frage der Plausibilität von Dantos Warhol-Interpretation Michael Lüthy: „Danto macht in seiner Gegenwart eine Erfahrung, die aus vielen Zustandsbeschreibungen der Moderne und sogar der Vormoderne bekannt ist. Die Zeitzeugen gewinnen den Eindruck, im Gegensatz zu früheren Epochen gäbe es in der gegenwärtigen Kunst kein ordnendes Regulativ und kein ästhetisches Kriterium mehr, und zwischen dem, was als Kunst gelte, und dem, was keine Kunst sei, könne nicht mehr unterschieden werden. Doch im Rückblick deuten solche Erfahrungen jeweils nicht auf ein Ende der Kunst hin, sondern führen lediglich zu einer Neukonzeption ihres Geschichtsverlaufs und ihres Begriffs.“ (Lüthy, Michael, „Das Ende wovon? Kunsthistorische Anmerkungen zu Dantos These vom ‚Ende der Kunst‘“, in: *Kunst. Fortschritt. Geschichte*, hg. von Christoph Menke/Juliane Rebentisch, Berlin, 2006, S. 57-66, hier: S. 59.) Danto verwechsle in seiner These vom Ende der Kunst das Narrativ, d. h. die Art der Erzählung der Geschichte der Kunst mit der erzählten Sache selbst, d. h. der Kunst. (Ebd., S. 59.) Bei Warhols *Brillo Box* handle es sich auch nicht um einen exemplarischen Fall konzeptueller Kunst, sondern vielmehr um eine neue Form von Realismus. (Ebd., S. 62.) Lüthy versteht hierbei *Ende der Kunst* allerdings bloß als *Tod der Kunst*.

²¹ So kritisiert Stephen Houlgate den radikalen Pluralismus Dantos. Houlgate übt hierbei eine *Hegelsche Kritik* an Danto, wenn er Dantos Position als *Verstandesdenken* deklariert. Während für Danto die Definition von Kunst so weit sein müsse, dass alles, was von der Kunstwelt als Kunst angesehen wird, auf diese passen muss, sei es für Hegel genau umgekehrt: Für Hegel müsse ein wirkliches Kunstwerk der Definition von Kunst genügen. Der Standpunkt des Verstandes zeige sich bei Danto dabei in drei Punkten: Zum ersten handle es sich bei Dantos Definition von Kunst bloß um ein abstrakt Allgemeines, da bei Danto das Besondere nicht aus dem Allgemeinen zu deduzieren sei, das Allgemeine hier das Besondere ausschließe. Zum zweiten resultiere das Wesen der Kunst für Danto aus einer Befreiung vom Unwesentlichen. Diese Abstraktion sei aber eine bloß äußerliche Negation. Drittens bestimme Danto das Wesen von Kunst als verkörperte Bedeutung, wonach es keine bestimmte Weise gäbe, wie ein Kunstwerk aussehen müsse. Das Wesen von Kunst erscheine so für Danto nicht im Kunstwerk, während Hegel das Wesen der Kunst gerade als das bestimme, was sich im Kunstwerk manifestiert. Danto kritisiere die metaphysische Basis von Hegels These vom Ende der Kunst und wolle nur eine historische Interpretation dieser These geben. Dantos Behauptungen zum Wesen von Kunst seien aber metaphysisch in einem schlechten Sinne, da sie von Danto nicht begründet würden. Hegels Position sei so der von Danto überlegen, da Hegels Ästhetik logisch fundiert sei. (Vgl. Houlgate, Stephen, „Hegel, Danto and the ‚end of art‘“, in: *The Impact of Idealism. The Legacy of Post-Kantian*

des Rezipienten, auch die des Produzenten muss berücksichtigt werden: Die Herstellung des Kunstwerks und die Intention des Künstlers können ebenfalls notwendige Momente für die Konstitution eines Kunstwerks sein. So kann wohl ein „pures“ Ready-Made nicht als Kunstwerk betrachtet werden.²²

Für Danto stehen Ready-Mades exemplarisch für die moderne Kunst. Es ist aber zu fragen, ob diese Verallgemeinerung berechtigt ist. So entwickelt Danto seine These vom Ende der Kunst anhand von Malerei und Plastik, wobei er die Literatur, die für Hegel gleichsam die höchste Form der romantischen Kunst darstellt, weitgehend unberücksichtigt lässt.

Die Bestimmung des Verhältnisses von Kunst und Philosophie bleibt bei Danto unscharf: So betont er zum einen die Identität von Kunst und Philosophie, wenn er diese als zwei Seiten derselben Medaille betrachtet. Zum anderen hebt Danto aber auch die Differenz von Kunst und Philosophie hervor, wenn er die Kunst auf der Seite der Rhetorik verortet und beide der Philosophie gegenübergestellt und darüber hinaus eine Herauslösung der Philosophie aus der Kunst fordert. Es scheint nun zunächst so, als revidiere Danto die Hegelsche Hierarchie von Kunst und Philosophie. Kunst ist für Danto bestimmt als eine lebendigere Form von Philosophie, als *embodied meaning*²³, als *verkörperte Bedeutung*. So gibt es für Danto in Bezug auf das Ende von Kunst und Philosophie eine ent-

German Thought, Volume III: Aesthetics and Literature, Cambridge, 2013, S. 264-292.)

²² Hierzu Hegel: „Die Kunst nun und ihre Werke, als aus dem Geiste entsprungen und erzeugt, sind selber geistiger Art, wenn auch ihre Darstellung den Schein der Sinnlichkeit in sich aufnimmt und das Sinnliche mit Geist durchdringt. In dieser Beziehung liegt die Kunst dem Geiste und seinem Denken schon näher als die nur äußere geistlose Natur; er hat es in den Kunstprodukten nur mit dem Seinigen zu tun. Und wenn auch die Kunstwerke nicht Gedanken und Begriff, sondern eine Entwicklung des Begriffs aus sich selber, eine Entfremdung zum Sinnlichen hin sind, so liegt die Macht des denkenden Geistes darin, *nicht etwa nur sich selbst* in seiner eigentümlichen Form als Denken zu fassen, sondern ebenso sehr sich in seiner *Entäußerung* zur Empfindung und Sinnlichkeit wiederzuerkennen, sich in seinem Anderen zu begreifen, indem er das Entfremdete zu Gedanken verwandelt und so zu sich zurückführt.“ (*Ästhetik*, TWA 13, 27 f.) Ein Desiderat der Forschung wäre die Definition eines Kriteriums zur Bestimmung eines Kunstwerks. Zu unterscheiden wäre hierbei zum einen *Kunst* von *Nicht-Kunst*, zum anderen aber auch *gute* von *schlechter* Kunst.

²³ Danto, Arthur C., *Embodied Meanings: Critical Essays and aesthetic meditations*, New York, 1994.

scheidende Differenz: Während die Kunst auch noch nach ihrem Ende fortbestehe, sei das Ende der Philosophie ein radikales Ende:

Die Kunst wird auf unbegrenzte Dauer in einem posthistorischen Kunst-Machen bestehen. Mit dieser Einsicht wäre es nicht vereinbar, noch nach einer weiteren Geschichte für die Kunst zu suchen. Die weitere Geschichte ist jetzt Sache der Philosophie, und diese wird im Gegensatz zur Kunst keine posthistorische Phase haben, denn wenn die Wahrheit gefunden ist, gibt es nichts mehr zu tun. Es gibt wohl nichts, was eine trostlosere Vorstellung wäre, als ewig zu philosophieren, und das ist ein Argument dafür, daß Philosophie nicht Kunst ist und der Pluralismus eine schlechte Philosophie der Philosophie.²⁴

Letztlich übernimmt Danto aber Hegels Modell einer historischen Stufenfolge, wenn er die Kunst als Mittel zur Evolution der Philosophie, als Übergangsstadium in der Entwicklung des Geistes betrachtet.

Wie lässt sich nun die eingangs gestellte Frage, ob Philosophie als das Ende der Kunst verstanden werden kann, beantworten? Philosophie kann sicherlich nicht als Ende der Kunst betrachtet werden in dem Sinne, dass sich Kunst auflöst und sich dabei in Philosophie verwandelt. Warum sollte sich die Kunst auflösen, wenn sie selbstreflexive, vergeistigte Kunst wird? Eine solche Behauptung resultiert aus dem Vorurteil, allein Philosophie sei geistig und selbstreflexiv und verweist damit auf einen zu engen Kunstbegriff, der Kunst auf die bloß ästhetische Dimension von sinnlicher Anschauung und Kontemplation festlegt. Danto zieht den falschen Schluss: So verwandelt sich die moderne Kunst aufgrund ihres selbstreflexiven Charakters nicht in Philosophie, sondern es handelt sich bei dieser vielmehr um eine neue Form einer intellektualisierten Kunst, die mit der Philosophie in einem engen Wechselverhältnis steht. Erst das Ziehen einer Grenze zwischen Philosophie und Kunst ermöglicht dabei den Austausch. Bei Philosophie handelt es sich also nicht um das Ende der Kunst im Sinne eines Zielpunktes einer historischen Stufenfolge. Gegen die Privilegierung der Philosophie gegenüber der Kunst ist so die Konzeption eines doppelten Endes anzuführen: Zum einen stellt die Philosophie das Ende der Kunst dar, insofern eine begriffsanalytische, denkend-theoretische Auseinandersetzung mit der Kunst im Medium der

²⁴ Danto, Arthur C., „Kunst, Evolution und das Bewusstsein der Geschichte“, in: *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, zit., S. 243.

Philosophie stattfindet. Zum anderen ist die Kunst als das Ende der Philosophie zu verstehen, insofern sie ihren Inhalt über einen sinnlichen Gegenstand mit ästhetischer Dimension repräsentiert oder mit Bildern und Metaphern operiert und hierdurch den argumentativ-logischen, abstrakten Denkraum der Philosophie transzendiert.

LORENZO LEONARDO PIZZICHEMI (ROM)

Das Ende der Kunst in Hegels Ästhetik nach Dieter Henrich

I. Henrichs Versuch, die These des Endes der Kunst im Hegelschen System neu einzuordnen

Seit den sechziger Jahren hat Dieter Henrich sich darum bemüht, das Ästhetiksystem Hegels auf eine neue Art und Weise zu rekonstruieren, und er hat sich damit beschäftigt, eine innovative und bedeutungsvolle Lektüre der Ästhetik Hegels vorzuschlagen.¹ In dieser kritisch-theoretischen Ausarbeitung spielt Henrichs sehr originelle und unkonventionelle Auffassung der Hegelschen These des „Endes der Kunst“ eine wichtige Rolle.

Henrichs Interpretation der Ästhetik Hegels verändert die Architektur des Hegelschen Ästhetiksystems in der konventionellen Form, die seit Jahrzehnten sowohl von den damaligen Hegel-Kritikern, Hegel-Anhängern als auch von den ersten Hegel-Forschern etabliert wurde. Die Grundthese Henrichs hat nicht nur eine theoretische, sondern auch eine kritisch-historische Bedeutung. Er behauptet, Hegel hätte der Kunst selbst eine Möglichkeit eingeräumt, in der Zukunft etwas für uns Wichtiges ausdrücken zu können. Dafür hätte Hegel auch einen Umriss einer Kunst der Zukunft entworfen. Mit Henrichs Worten könnte man sagen, dass die Hegelsche „Diagnose der Kunst in der Moderne“, deren Ergebnis der Tod des Patienten ist, mit einer „Prognose einer Kunst der Zukunft“ einhergeht.² Im Gegensatz zur orthodoxen Auslegung der

¹ Vgl. Henrichs Vortrag von 1966 mit dem Titel „Weitere Überlegungen zu Hegels Ästhetik – Öffnungen und Sperrungen für eine Theorie der Moderne“, jetzt ausgearbeitet und veröffentlicht unter dem Titel „Zerfall und Zukunft. Hegels Theoreme über das Ende der Kunst“, in: *Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*, Frankfurt am Main, 2003, S. 65-125. Francesca Iannelli hat die Wichtigkeit dieses Henrichschen Aufsatzes für die gegenwärtige Debatte über die Ästhetik Hegels erkannt, und sie hat Henrichs Aufsatz ins Italienische übersetzt: Henrich, Dieter, „Disfacimento e futuro. Il teorema hegeliano della fine dell'arte“, in: *Vita dell'arte. Risonanze dell'estetica di Hegel*, hg. v. Francesca Iannelli, Macerata, 2014, S. 31-94.

² Vgl. Henrich, Dieter, *Fixpunkte*, Frankfurt am Main, 2003, S. 65-77 und S. 130-135.

Ästhetik Hegels, der ein Ende der Kunst im engeren Sinn zu Grunde liegt, meint Henrich, dass es in denselben Texten Hegels Elemente gibt, die neues Licht darauf werfen könnten, die Architektonik seiner Ästhetik anders zu sehen.

Es stellt sich die Frage, welche die Textpassagen Hegels sind, auf die sich Henrich beziehen könnte, um seine Auffassung zu untermauern. Dieser Aspekt des Versuchs Henrichs, in der Architektonik Hegels einen neuen Platz für die These des Endes der Kunst zu finden, bleibt zumindest fraglich. Während seines Lebens hat Hegel, wie bekannt, nie ein Werk über Ästhetik veröffentlicht. Hegel spricht über die Funktion und das Schicksal der Kunst explizit nur in den Paragraphen 556-563 der *Enzyklopädie*. Die von den Studenten gesammelten Vorlesungen Hegels über die Ästhetik, die nach seinem Tod veröffentlicht wurden, sind in der Tat die einzige Quelle, aufgrund derer wir in der Lage sind, zu versuchen, die Ästhetik Hegels zu rekonstruieren. Ohne die Authentizität der Worte Hegels in seinen Vorlesungen in Frage zu stellen, schlägt Henrich vor, noch einen anderen Text in Betracht zu ziehen, um Hegels Philosophie der Kunst neu beurteilen zu können. Der von ihm angeführte Text ist die sogenannte „Hamann-Rezension“ (1828), in der Hegel den Terminus „objektiver Humor“ einführt und den Unterschied zum „subjektiven Humor“ darstellt. Diese Passagen verdienen nach Henrich besondere Aufmerksamkeit für die dargebotene Auffassung vom Ende der Kunst im System Hegels, auch „weil ihre Authentizität als Hegels Text zu den Vorlesungen außer Zweifel steht“³ und keine Spuren von der Berliner Scholastik enthalten. Henrichs Versuch, die Begriffsbestimmung des „objektiven Humors“ in das systematische Gerüst der Hegelschen Ästhetik einzuordnen, bietet ihm eine Gelegenheit, die Ästhetik Hegels sowohl in ihren Bedingungen als auch in ihren Resultaten neu zu betrachten.⁴

³ Ebd., S. 89.

⁴ Die aktuellste Hegel-Forschung scheint Henrichs damalige Auffassung über die Bedeutung des Endes der Kunst im Ästhetiksystem Hegels dank einer bedeutungsvollen kritisch-historischen Arbeit im wesentlichen zu bestätigen (vgl. das Werk von Annemarie Gethmann-Siefert, besonders: Gethmann-Siefert, Annemarie, „Eine Diskussion ohne Ende: zu Hegels These vom Ende der Kunst“, in: *Hegel-Studien*, Band 16, Bonn, 1981, S. 230-244 und: Gethmann-Siefert, Annemarie, „Danto und Hegel zum Ende der Kunst – Ein Wettstreit um die Modernität der Kunst und Kunsttheorie“, in: *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, Erzsébet Rózsa, Herta Nagl-Docekal, Elisabeth Weisser-Lohmann, Berlin, 2013, S. 17-38). Gethmann-Sie-

II. Hegels Diagnose des Endes der Kunst in der Moderne nach Henrich: der „Humanus“, die „Partialität“ des modernen Kunstwerkes und der „objektive Humor“

Nach Henrich unterscheidet sich das Ende der Kunst grundsätzlich von den anderen Hegelschen Thesen. Der Grund dafür ist, dass das Ende der Kunst nach dem „Modus des *Erliegens*“ bezeichnet wird: „Die Kunst hat ihre Möglichkeiten erschöpft. Sie kann in derselben Weise nicht mehr fortbestehen und fortwirken, in der sie während der gesamten Geschichte des Geistes eine Manifestation von dessen Absolutheit gewesen“ war.⁵ Henrich schreibt, dass das Ende der Kunst laut Hegel ein „*Zerfall* einer Kunstform“⁶ der Gegenwart ist. Hegels These vom Ende der Kunst bezieht sich also eigens und ausschließlich auf die Moderne.

Nach Henrich sind es drei Elemente, auf die Hegel seine „Diagnose“ der Kunst in der Moderne gründet: (a) Der Mensch, oder besser der *Humanus*, „sowohl Thema wie auch Schutzpatron der modernen Kunstproduktion“⁷, (b) die *Partialität* des modernen Kunstwerkes und (c) der „objektive Humor“ als Grund und Folge des Endes der Kunst in der Moderne. Dies wären also die drei Merkmale der Kunstproduktion in der Endzeit der Kunst, d. h. in der Moderne.

Hegels Rede vom ersten Element seiner „Diagnose“ wäre somit ganz auf seine Vorlesungen beschränkt. Nach Henrich hätte Hegel mit dem Terminus *Humanus* „den entindividualisierten Stellvertreter des kollektiven Menschenwesens in allen Facetten seiner Wirklichkeit“ gemeint.⁸ Der *Humanus* bzw. die reine Subjektivität wäre somit in der modernen Kunst ihr neuer „Heiliger“. Auf diese Weise verliert die Kunst selbst ihre Aufgabe: die Betrachtung der reinen Subjektivität als „Heiliger“ in der modernen Kunst hindert sie daran, das Absolute, d. h. die Auflösung und Aufhebung jedes Unterschiedes zwischen Subjekt und Objekt, zu vergegenwärtigen.

fert schlägt vor, dass Hegel in seinen letzten Vorlesungen über Ästhetik von 1828/1829, also parallel mit der Abfassung der „Hamann-Rezension“, eine derartige Zukunft der Kunst vorausgesagt hat.

⁵ Henrich, Dieter, *Fixpunkte*, zit., S. 75.

⁶ Ebd., S. 75.

⁷ Ebd., S. 76.

⁸ Ebd., S. 78.

„Der Humanus als moderner Heiliger kommt in den Blick“, schreibt Henrich, „wenn der Künstler nicht mehr gänzlich unter dem Anspruch der großen Aufgabe steht, für seine Zeit die Vergegenwärtigung des Absoluten in der Anschauung zu leisten.“⁹ Das Einführen des *Humanus* in die moderne Kunst bestätigt also das Ende ihrer Existenz durch den Verlust ihrer Aufgabe der Vergegenwärtigung des Absoluten.

Wenn die moderne Kunst den *Humanus* als „Heiligen“ genommen hätte, dann würde das moderne Kunstwerk eine wesentliche *Partialität* aufweisen. Die moderne Kunst ist *partiell* erstens, weil „die innere Verfassung des Absoluten, die sich dem Wissen der Gegenwart [Hegels] erschlossen hat, die anschauliche Vergegenwärtigung nicht mehr zulässt“¹⁰, zweitens, weil „die Subjektivität sich nicht mit allem, was ihr wesentlich ist, in dem verinnigten Gegenstand wiederfindet.“¹¹ Die Subjektivität ist ein Prozess, und somit kann ein fester Gegenstand der äußeren Welt ihren Reichtum nicht ausdrücken. Die moderne Kunst hätte sich somit in einer Situation befunden, in der sie *nicht mehr* das Absolute und *nicht nur* ihren „Heiligen“, d. h. die Subjektivität, anschaulich vergegenwärtigen kann. Man könnte sagen, dass die Kunst der Moderne ein Moses ist, der seinem Drang folgt, Ägypten zu verlassen, ohne jedoch das Heilige Land zu finden.

Die Erhebung der Subjektivität als „Heiliger“ in der modernen Kunst und ihre doppelsinnige Partialität sind Elemente der „Diagnose“ Hegels, die nach Henrich auf den Tod des Patienten hinweisen. Der dritte Bestandteil der Hegelschen „Diagnose“, d. h. die Begriffsbestimmung des objektiven Humors, bestätigte aber zugleich das Ende der Kunst in seiner Gegenwart und eine Perspektive einer Kunstproduktion der Zukunft. In diesem Fall wäre der Begriff des „objektiven Humors“ sowohl ein Grund für das Ende der Kunst in der Moderne, als auch eine Konsequenz für deren *möglichen* Weiterbestand.

Henrich unterscheidet in der Ästhetik Hegels einen objektiven Humor von einem subjektiven und von der Ironie. Der Humor überhaupt ist einerseits ähnlich der Ironie, weil beide die „Souveränität der Subjektivität über alle Wirklichkeiten“¹² repräsentieren.

⁹ Ebd., S. 78.

¹⁰ Ebd., S. 110.

¹¹ Ebd., S. 109.

¹² Ebd., S. 85.

Dennoch sind der Humor und die Ironie wesentlich unterschiedlich:

[D]er Humor exekutiert sein negierendes Verhältnis zum Endlich-Wirklichen nur insoweit, als das Endliche letztlich als ein in sich selbst Nichtiges betrachtet werden kann, das sein Dasein nicht als eine Weise der Manifestation oder der Wirklichkeit des Geistes hat. Die Ironie wendet sich dagegen mit derselben negierenden Aktivität auch auf die substantiellen Seiten des menschlichen Lebens. Sie verhält sich auflösend nicht allein zu deren entstellter Wirklichkeit, sondern zu ihnen als solchen.¹³

Die Ironie ist also eine bestimmte negierende Aktivität, die einen bestimmten Gehalt in der Entwicklung des Geistes verneint. Außer der Erledigung ihrer Funktion in der Geistesentfaltung spielt die Ironie keine Rolle im Kunstprogramm Hegels. Der Humor ist dagegen das Verneinen als solches. Für den Humor ist nicht *das*, *was* verneint wird, bezeichnend, sondern die Tatsache, *dass etwas* verneint wird. Auf jeden Fall drücken beide die „Souveränität der Subjektivität“ aus, weil sowohl das freie als auch das bedingte Verneinen nur eine Tätigkeit der Subjektivität ist.

Nach Henrich unterscheidet aber Hegel „verschiedene Weisen der Verwirklichung von Humor voneinander“.¹⁴ Dafür ergänzt Henrich das von den Vorlesungen abgeleitete Ästhetiksystem Hegels mit der „Hamann-Rezension“. In der Rezension hätte Hegel einen Unterschied zwischen einem „objektiven“ und „subjektiven“ Humor formuliert. Der Humor Hamanns bleibt beschränkt und subjektiv, weil diese Art von Humor laut Hegel „ohne Reichtum und Mannigfaltigkeit der Empfindung und ohne allen Trieb oder Versuch von Gestalten“ ist.¹⁵ Hegel schreibt in seiner Rezension:

Der Humor für sich ist seiner subjektiven Natur nach zu sehr auf dem Sprunge, in Selbstgefälligkeit, subjektive Partikularitäten und trivialen Inhalt überzugehen, wenn er nicht von einer gut gearteten und gut gezogenen großen Seele beherrscht wird.¹⁶

Der objektive Humor verlöre sich demnach laut Henrich nicht „in der Beliebigkeit des Subjektiven“.¹⁷ Ferner würde der objektive

¹³ Ebd., S. 85.

¹⁴ Ebd., S. 87.

¹⁵ Hegels „Hamann-Rezension“ (1828) zitiert in Henrich, Dieter, *Fixpunkte*, Frankfurt am Main, 2003, S. 88.

¹⁶ Ebd., S. 89.

¹⁷ Henrich, Dieter, *Fixpunkte*, S. 89.

Humor keine Modifikation innerhalb des subjektiven Humors bleiben. Wenn der subjektive Humor ein unfruchtbares Verneinen wäre, würde der objektive Humor mit seiner Tätigkeit dasselbe Objekt seines subjektiven Reflektierens erzielen.¹⁸ Der objektive Humor würde sozusagen die *Distanz* zwischen dem Künstler und dem Kunstwerk schaffen, in der die Subjektivität sich als Prozess ausdrücken lassen kann. Henrich schlägt vor, dass das Werk Goethes den objektiven Humor im Sinne Hegels verkörpert.

Es ist kein Zufall, dass Hegel den Humor als Endgestalt der romantischen Poesie und der modernen Kunst überhaupt bezeichnet hat. Aber der Humor als letzte Kunstfigur, wenn er in seinem objektiven Sinn gemeint wird, weist nach Henrich zugleich auf eine *Synthesis in* und einen *Zerfall* der Kunst in der Moderne hin.

„Mit der Einführung des objektiven Humors“, schreibt Henrich, „setzt Hegel am Ausgang der romantischen Kunstform eine letzte Synthesis in der Gestalt einer Kunstform an, in der die beiden Momente [die der Subjektivität und des Äußerlich-Objektiven], die im Zerfall der romantischen Kunst auseinanderreten, noch einmal zusammengeführt sein sollen. [...] Nur wenn im objektiven Humor eine solche Synthesis wirklich vollzogen wird, kann diese Kunstform Kunst in einem anderen als einem amputierten Sinn sein und damit auch eine Möglichkeit für eine Kunst der Zukunft anzeigen.“¹⁹

Die Symptome selbst der Krankheit der modernen Kunst ließen zumindest die Möglichkeit ihrer Zukunft zu.

Angenommen, der Humor sei die letzte Gestalt, die während der Kunstdämmerung erscheint, bleibt es doch fraglich, ob die Charakterisierung des objektiven Humors als *negierende, Gestalten* und *Distanz erschaffende* sowie *Subjektivität ausdrückende* Kunsttätigkeit echt hegelianisch wäre, obwohl Hegel einen so klaren Unterschied zwischen dem subjektiven und objektiven Humor macht. Die Bewertung Henrichs der These vom Ende der Kunst in der Hegelschen Systematik bezeichnet das, was gerade in Frage gestellt wird, als Postulate: „Wenn im objektiven Humor nur noch eine Variation und eine Bereicherung innerhalb der subjektiven

¹⁸ Über die Rolle des Skeptizismus für die Kunstphilosophie Hegels vgl. Vieweg, Klaus, *Skepsis und Freiheit. Hegel über den Skeptizismus zwischen Literatur und Philosophie*, München, 2007. Zur Wichtigkeit des Skeptizismus für die Philosophie Hegels überhaupt vgl. Verra, Valerio, „Hegel e lo scetticismo antico. La funzione dei tropi“ (1980), in: Verra, Valerio, *Su Hegel*, hg. v. Claudio Cesa, Bologna, 2007, S. 55-64, und die im Aufsatz Verras zitierte Literatur.

¹⁹ Henrich, Dieter, *Fixpunkte*, S. 94.

Kunstpraxis des Humors gesehen wird, so bleibt die Systematik davon unberührt“²⁰, wenn jedoch der Humor, den Hegel als letzte Gestalt der modernen Kunst betrachtet hat, in der von Henrich abgeleiteten Bedeutung objektiv ist, „steht damit auch das System [der Ästhetik Hegels] als solches in Frage.“²¹ Dennoch bleiben „Zerfall und definitives Ende [der Kunst] die Konsequenz aus der Gesamtanlage der Ästhetik“ Hegels bestehen.²² Aber die Untersuchung Henrichs über die Bedeutung vom Ende der Kunst im Hegelschen System zeigte, dass Hegel in denselben Grundelementen der Diagnose des Endes der Kunst in der Moderne eine kleine Öffnung gefunden hat, um sich eine Kunst der Zukunft vorstellen zu können.

III. „Zukunft im Ende“. Hegels Prognose einer Kunst der Zukunft nach Henrich und die Spuren der Rezeption der Hegelschen These des Endes der Kunst in Henrichs eigener Kunsttheorie

Hegel hätte also nach Henrich sowohl ein Ende der Kunst postuliert als auch die Perspektive ihrer Zukunft offen gelassen. Es stellt sich die Frage, welches Merkmal eine Kunst der Zukunft nach der Katastrophe ihres Untergangs als Medium der Vergegenwärtigung des Absoluten haben könnte. Henrich zufolge findet man Elemente der „Prognose“ einer zukünftigen Kunst in ihrem Ende selbst. Dementsprechend verraten die Konsequenzen der These des Endes der Kunst, dass

Hegel [die] Kunst nicht mehr als Präsentation einer Wahrheit für das Bewusstsein, sondern nunmehr als Wahrheitsfolge aufgefasst hat: Ihre Werke setzen das reflektierte Wissen von der vollzogenen und vollendeten Vereinigung von Bewusstsein und Wirklichkeit voraus und bewegen sich nur noch innerhalb seiner.²³

Hegels These des Endes der Kunst würde somit besagen, dass die Kunst das Absolute nicht mehr vergegenwärtigen könne. Eine Zukunft der Kunst ist nur insoweit möglich, als die Kunst eine neue

²⁰ Ebd., S. 120.

²¹ Ebd., S. 120.

²² Ebd., S. 119.

²³ Ebd., S. 132 f.

Aufgabe findet. Nach Henrich hat diese These eine Konsequenz in Hegels letzterer Betrachtungsweise der Kunst: Die Kunst hätte demnach ihre Zukunft nur als „Wahrheitsfolge“ und nicht mehr als privilegiertes Wahrheitsmedium. Sie muss die Vollendung des Wissens voraussetzen, und sie kann sich nur innerhalb der Grenzen des Wissens bewegen. Diese Feststellungen Henrichs scheinen richtige, natürliche Folgen der Diagnoseelemente Hegels zu sein.

Nun lässt sich Henrichs Bewertung der Bedeutung und Ausdehnung des Endes der Kunst im Hegelschen System ausführlich formulieren: Das Ende der Kunst bestimmte zugleich ihre Zukunft. Die Kunst der Zukunft erledigt ihre ursprüngliche Aufgabe, nämlich die Vergegenwärtigung des Absoluten, nicht mehr. Aber es stellt sich ihr jetzt eine neue Aufgabe: die Vergegenwärtigung der Dynamik der Subjektivität. Die Diagnose des Todes des Patienten stimmt so mit der Prognose seines künftigen Lebens überein.

Zusammen mit einer Revision von Hegels Ästhetiksystem hat Henrich nach einer eigenen Theorie der erkenntnis-theoretischen, reflektierenden und historischen Subjektivität eine Theorie der Kunst ausgearbeitet.²⁴ In dieser theoretischen Ausarbeitung hat seine Rezeption der Hegelschen These des Endes der Kunst eine wichtige Rolle gespielt. Nach Henrich hätte Hegel

die Grundlegende Bedeutung der Reflexionsdistanz aufgewiesen. Die grundlegende Bedeutung von Subjektivität als Thema und als Explikationsmittel der Kunsttheorie hat er wohl gesehen, aber nicht zutreffend lokalisieren können. Sein letztlich klassizistischer Kunstbegriff und sein Grundgedanke der Manifestation des Absoluten in äußerer Wirklichkeit haben ihm das unmöglich gemacht.²⁵

Laut Henrich hätte Hegel die Wichtigkeit für die Kunst, die Subjektivität zu vergegenwärtigen, doch erkannt, wie seine These des Endes der Kunst zeigt. Er hätte aber diese Intuition nicht ausreichend entwickelt. Henrich hat diese Hegelsche Intuition geschätzt und als Startpunkt seiner ganzen Kunsttheorie genommen, um sie weiterzuentwickeln. Henrich schreibt in seinem *Versuch über*

²⁴ Vgl. Henrich, Dieter, *Versuch über Kunst und Leben. Subjektivität, Weltverstehen, Kunst*, München, 2001 und auch sein Gespräch mit Renate Solbach, in: *IABLIS. Jahrbuch für europäische Prozesse*, 7 (2008), http://iablis.de/iablis_t/2008/henrich08.html.

²⁵ „Zukunft im Ende. Dieter Henrich im Gespräch mit Renate Solbach“, in: *IABLIS. Jahrbuch für europäische Prozesse*, 7 (2008), http://iablis.de/iablis_t/2008/henrich08.html.

Kunst und Leben: „Nur im Kunstwerk kann die gesamte Dynamik der Subjektivität auf andere Weise als innerhalb von deren eigener Bewegung vergegenwärtigt werden.“²⁶ Die Kunst, und nur die Kunst, kann Henrich zufolge die Dynamik der Subjektivität vergegenwärtigen, weil sie „im Kunstwerk im Modus der *Möglichkeit* gegenwärtig ist.“²⁷ Die *Möglichkeit* ist die einzige Modalitätskategorie, in der die Subjektivität sich in der Außenwelt vergegenwärtigen kann, und das Kunstwerk ist der einzige Gegenstand der äußerlichen Welt, der fähig ist, den Modus der Möglichkeit auszudrücken. Also gibt es nach Henrich ein inniges Verhältnis zwischen Subjektivität und Kunst. Henrich rechnet Hegel das Verdienst an, dieses Verhältnis als Erster durch seine These des Endes der Kunst in der Geschichte der Philosophie erkannt zu haben, obwohl er nicht bereit war, diese Intuition ausreichend zu entwickeln. Hier ist nicht der Ort, die eigene Kunsttheorie Henrichs zu diskutieren. Aber es sollte jedoch offensichtlich sein, inwieweit die Henrichschen Grundüberlegungen über Kunst von seiner Rezeption von Hegels These des Endes der Kunst abhängen.

²⁶ Henrich, Dieter, *Versuch über Kunst und Leben. Subjektivität, Weltverstehen, Kunst*, München, 2001, S. 226.

²⁷ „Zukunft im Ende. Dieter Henrich im Gespräch mit Renate Solbach“, in: *IABLIS. Jahrbuch für europäische Prozesse*, 7 (2008), http://iablis.de/iablis_t/2008/henrich08.html.

KONZEPTE IM 19. JAHRHUNDERT

TONINO GRIFFERO (ROM)

Schelling und ein andersgeartetes Ende der Kunst

Wenn es stimmt, dass ein Großteil der heutigen Philosophie ein Kommentar der Werke Schellings ist, dann dürfte das aktuelle Interesse sich nicht auf einige wenige Grundgedanken seines Spätwerks beschränken. Man könnte zum Beispiel die Bemühungen darauf lenken herauszufinden, ob Hegels „Ende der Kunst“ auch für Schelling Gültigkeit besitzt¹; so könnte man erklären, warum er – der es verdient, als *der* Kunstphilosoph schlechthin unter den großen Philosophen zu gelten, und gegen dessen Anspruch auf eine ästhetische Überwindung der Philosophie der kryptoeschatologische Nachruf Hegels fast mit Sicherheit gerichtet war – im fortgeschrittenen Alter seinen eigenen Thesen aus der Jugend radikal abschwor. Denn der Verfechter der These vom überragenden Wert der Kunst als eschatologischen Schicksals allen Wissens (*System des transzendentalen Idealismus*, 1800), eines „ästhetischen Absolutismus“, für den das Kunstwerk – inhaltlich gestützt durch eine „Neue Mythologie“ oder „Mythologie der Vernunft“ – eine wundersame Epiphanie des Absoluten im Endlichen darstellt und daher, insofern es „Organon und Dokument“ der Philosophie ist, auch den objektiven Beweis für die Wahrheit des Ideal-Realismus, gab einige Jahre später nicht nur diese einzelne und kontroverse Behauptung auf, sondern sogar jegliche Kunstphilosophie überhaupt. Das Paradoxe ist, dass er – genau in dem Moment, in welchem man ihm einen einflussreichen Posten in der Kunstwelt zuerkennt mit der Ernennung zum Generalsekretär der

¹ GpP = Schelling, F.W.J., *Grundlegung der positiven Philosophie*, Münchner Vorlesung (1832/33), hg. v. H. Fuhrmans, Torino, 1972; Ipu = Schelling, F.W.J., *Initia philosophiae universae*, Erlanger Vorlesung WS 1820/21, hg. u. kommentiert v. H. Fuhrmans, Bonn, 1969; Plitt = G. L. Plitt (Hg.), *Aus Schellings Leben. In Briefen*, 3 Bde., Leipzig, 1869-70; SW = Schelling, F.W.J., *Sämtliche Werke*, hg. v. K. F. A. Schelling, Stuttgart-Augsburg, 1856-1861; UF = Schelling, F.W.J., *Urfassung der Philosophie der Offenbarung. Vorlesungen aus den Jahren 1831/32*, hg. v. W. E. Ehrhardt, Meiner, Hamburg, 1992; WA = Schelling, F.W.J., *Die Weltalter. Fragmente*. In den Urfassungen von 1811 und 1813, hg. v. M. Schröter, München, 1946. (Zitation: Sigle, Bandnummer, Seitenzahl.)

Akademie der Bildenden Künste München und ein zahlreiches Publikum eine von ihm vor verschiedenen Berühmtheiten gehaltene Rede mit Erfolg krönt (*Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, 1807) – stattdessen beginnt, der lebendigen Kunst seiner Zeit den Rücken zu kehren und auch in der philosophischen Spekulation das Interesse an der Kunst zu verlieren.

Sicherlich wäre es ebenso möglich, dieses Desinteresse Schellings zurückzudatieren und vielleicht genauso böswillig zu sein wie Hegel, als er – in der womöglich von einiger Missgunst geprägten Beurteilung der schellingschen Rede von 1807 – den Kunstphilosophen Schelling für eine *contradictio in terminis* hält (Schelling, der eine Lobeshymne auf die Kunst vorträgt, sei wie ein Meer, das Getreide produziert ...). Und tatsächlich: Anstatt die Gründe für die Loslösung Schellings von der Kunst auf eine unbeabsichtigte Ernüchterung oder, schlimmer noch, auf psychobiografische Motive zurückzuführen, lohnt es sich zu bemerken, dass der Abschied vom ästhetischen Messianismus des *Systems* schon in der Periode der Identitätsphilosophie erkennbar ist (1801 und folgende), als nämlich – nachdem die Philosophie die extrareflexive und (in Bezug auf das Absolute) anagogische Logik in sich aufgenommen hat, welche vorher ausschließlich der Kunst zugehörte – die Kunst selbst degradiert wird von der einzigen und überragenden „Versinnlichung“ des Absoluten zur bloßen Dokumentation des Indifferenzpunktes zwischen (und nicht der Identität von) Wirklichkeit und Ideal. Obwohl sie eines der Vermögen des Absoluten als Identität bleibt – welches als einziges mit vollem Recht als Kunstwerk definiert werden kann² –, ist die Kunst hier bereits in einer untergeordneten Position gegenüber der Philosophie als absoluter Wissenschaft der Vernunft. Doch der Spannungsbogen von Schellings Ende der Kunst ist viel differenzierter und er ist so ernst und wohldurchdacht, dass er ihn für über vier Jahrzehnte begleitet (1807-1854).

² Vgl. SW, V, 386.

I. Ein Problem des Geschmacks?

Eine einfache – aber deshalb nicht vollkommen falsche – Hypothese ist, dass Schelling die romantische Rhetorik leid ist und vielleicht sogar seine enthusiastische Zugehörigkeit zum Dresdner Kreis der Frühromantiker (1799), kurz: eine Richtung, die mittlerweile nicht mehr hinreichend ist zur notwendigen ethischen Erneuerung des deutschen Volkes, welches den ästhetischen Erfindungsreichtum nicht mehr brauche, der sich inzwischen entfremdet habe von der ursprünglichen Anschaulichkeit und nichts weiter sei als der einfache Gegensatz zu einer Philosophie wie jener Hegels, „deren unzweifelhafter Charakter darin besteht, die reinste Prosa und völlig anschauungslose Nüchternheit zu seyn.“³

Es handelt sich ohne Zweifel auch um eine Frage des „Geschmacks“. Er richtet sich gegen die selbstreferenziellen und hyperreflexiven Tendenzen der Kunst seiner Zeit und gegen Künstler, die nicht als wahre Dichter geboren sind, da sie stets nur Poesie über die Poesie verfassen⁴, und scheint auf der einen Seite Schlegels Ideal der „transzendentalen und reflexiven Poesie“ zu stigmatisieren, welches er seinerseits in Gestalt der didaktisch-philosophischen Dichtkunst praktiziert hatte, und auf der anderen die Abwesenheit der großen Themen, wie sie zuvor durch die frühromantische Losung von der „Mythologie der Vernunft“ evoziert wurden. Selbst das Blühen von Institutionen zur Förderung der Künste sei nichts als ein erfolgloser Versuch, das mangelnde Gespür für die Kunst zu kompensieren⁵ – ein Versuch, im Zuge dessen man konventionelle Formen von geringem Wert körperschaftlich in Schutz nehme.⁶

Des *notwendigen*, *wahren* und *wirklichen* Charakters der antiken Kunst beraubt, glaubt die zeitgenössische Kunst irrtümlicherweise, sie könne ihre eigene verhängnisvolle Beliebigkeit kompensieren, indem sie ganz einfach die Anzahl an Werken erhöht, die als solche jedoch zerfressen sind von einem Subjektivismus und Skeptizismus⁷, welcher dem sagenhaften Künstler völlig abgeht, der zur Zeit des *Systems* als der Träger des „Urselbst“ angesehen

³ SW, XIII, 122.

⁴ Vgl. SW, VIII, 457.

⁵ Vgl. SW, VII, 553, 555.

⁶ Vgl. Plitt, II, 231.

⁷ Vgl. SW, XI, 242 f.; XIII 12.

wurde. Dies schmälert auch die vorzüglichsten Vertreter in ihrem Wert, wie zum Beispiel Byron, der als „der erste, der diese neue Welt fühlte“, als „der wahre Dichter dieser Zeit“ beurteilt wird, aber auch als der, „in dessen Geist sich alle Misstöne zu einem schauerlichen Ganzen vereinigten“.⁸

II. Das Besessensein von der Ursprünglichkeit

Doch dieses „Ende der Kunst“ ist sicher nicht bloß eine Frage des Geschmacks, sondern auch ein bedeutsamer Nachvollzug der traditionsreichen *querelle* über Antike und Moderne. Das antike Verhältnis von Kunst und Philosophie habe sich nämlich umgekehrt, denn während in der Antike die Poesie einen inaugurierenden Wert jedem Wissen gegenüber besaß (Philosophie eingeschlossen), so müssen in der heutigen Zeit anscheinend die Wissenschaft und die Philosophie der Dichtkunst die großen „Gegenstände“ liefern, die universell, notwendig und „an sich poetisch“ sind – kurz: die neue, christliche Weltanschauung und Geschichtsauffassung –, also solcherart, dass sie die Überwindung des universellen Leids versprechen. Schelling wird zum ersten Mal Garant einer auch politisch-nationalen Vorstellung von Kunst, als er in der *Rede* von 1807 die deutsche Kunst dazu auffordert, mit der deutschen Wissenschaft und Metaphysik gleichzuziehen. Er schließt sehr wohl nicht vollkommen aus, dass die Kunst unter Umständen auch eine gewisse Zentralität zurückerlangen kann, sofern die Künstler, die Institutionen und die öffentliche Meinung sich wie in der Renaissance in die ursprüngliche Formlosigkeit und Einfachheit der Natur zurückversetzen und die Begeisterung wiederfinden, die – wenngleich in mit der Zeit veränderten Formen – in jeder großen Epoche vorherrscht.¹⁰ Und genau dieser Wunsch jedoch ist unvereinbar mit der nunmehr heteronomen Natur der Kunst, deren Wert darin besteht, a) der hermeneutische Schlüssel der natürlichen Dynamik und – im weiteren Sinne – b) das Zeichen der Emanzipation des deutschen Geistes zu sein: ein relativer Wert also, der nichtsdestotrotz abhängig ist von seiner Fähigkeit zur Übereinstimmung mit der Wirklichkeit und der ihm von der Philosophie vorgeschriebe-

⁸ GpP, 100, 70.

⁹ SW, XI, 242.

¹⁰ Vgl. SW, VII, 327.

nen „Agenda“. Die so zu einer Art Regionalontologie abgestufte Kunst würde also von der Zeit abhängen, anstatt diese hervorzu-
bringen.

Wie wenig Schelling auch müde wird zu wiederholen, dass antike Kunst und zeitgenössische Kunst nur zwei Erscheinungsformen eines und desselben Genius sind¹¹, da das Absolute in der Identitätsphilosophie überhaupt keinen Bezug zur Zeit aufweist, so scheint er hier zweifellos seine Meinung geändert zu haben. Indem er das „Ende der Kunst“ vielleicht sogar auf den Sieg des philosophischen Intellektualismus der Griechen zurückdatiert und auf die daraus resultierende Vertreibung der Dichter durch Platon sowie gewiss auf das Aufkommen des christlichen Spiritualismus, der eschatologisch orientiert ist und daher kein Freund des Sinnlichen wie das Heidentum, macht er in der *Rede* von 1807 die Kunst – die zuvor als ein Sich-Zeigen des Absoluten und als das vorweggenommene Resultat einer eschatologischen Fusion der Wissenschaften definiert worden war und anschließend immerhin als eine den anagogischen Vorgang der Selbstreflexion des Absoluten versinnbildlichende Erscheinung, wenn auch von geringerem Wert als die Vernunft – zu etwas, das jetzt nicht mehr in der Lage ist, den Geist seiner Zeit zu verändern, da es vielmehr nur dessen (mehr oder weniger gelungenes) Resultat ist.

Die Revision der These über die Bezüge zwischen Kunst und Philosophie wird jedoch bestätigt von der späteren und originellen Neuinterpretation (*Historisch-kritische Einleitung in die Philosophie der Mythologie*, 1842) der berühmten These Herodots, wonach die Griechen ihre Götter Homer und Hesiod zu verdanken hätten. Die beiden Dichter hätten keineswegs die griechische Theogonie kreiert, sondern sich darauf beschränkt, die Götter zu benennen und ihre Rollen und Würden institutionell aufzuteilen auf der Grundlage einer obskuren und älteren pelagischen Mythologie.¹² Doch diese Klassifizierung markiert auch – philosophisch mit Hesiod und poetisch mit Homer – die Auflösung der Mythologie im eigentlichen Sinne, die nämlich nur dann poetisch wird, wenn man nicht mehr an sie glaubt, wenn sie also aufhört, ein authentisches theogonisches Abenteuer zu sein. Wenngleich die Kunst auch hier wie im *System* das Unbewusste in (nun ausdrücklich linguistisches) Bewusstes umwandelt, so macht der be-

¹¹ Vgl. SW, V, 372.

¹² Vgl. SW, XI, 15.

reits freie Umgang mit dem Göttlichen, den sie bei den beiden Dichtern zum Ausdruck bringt, es doch zu etwas, das vom wahren mythologischen Bewusstsein entfremdet und somit in keiner Weise ursprünglich ist.

Und wenn aber eine Poesie *in potentia* existiert hätte, der wirklichen vorangehend und Frucht einer nicht absichtsvollen, sondern unbewusst theogonischen Erfindungsgabe? Bei dieser Frage zögert Schelling tatsächlich; einerseits erklärt er die Hypothese für überflüssig, andererseits gibt er aber zu, dass der Dichtkunst im eigentlichen Sinne (der formalen) eine ursprüngliche, als unbewusste Produktivität verstandene Dichtkunst vorausgegangen sein muss. Mit Sicherheit weist er aber die synthetische, poetisch-philosophische Auffassung zurück: das vereinigende Prinzip von Poesie und Philosophie entweder auf derselben Stufe mit diesen steht und sich folglich darauf beschränkt, ihre paritätische Zusammenarbeit zu betonen, oder es steht auf einer anderen Stufe und muss also etwas sowohl von der Poesie als auch von der Philosophie vollkommen Verschiedenes sein. Obwohl demnach eine gewisse Ambiguität auszumachen war, geht für den reiferen Schelling die wahre Mythologie – also nicht die spätere poetisch-allegorische – zurück auf einen Zeitraum, dem sowohl die absichtsvolle Allegorisierung als auch die Erfindungsgabe (ob nun individuell oder kollektiv) fremd sind.

III. Vorläufigkeit der Kontemplation und unüberwindbare Profanität der Kunst

Aber die Entfernung zum strahlenden Spinozismus neuplatonischer Prägung der *Philosophie der Kunst*, und umso mehr zum messianischen Exzeptionalismus des *Systems* von 1800, wächst weiter in den wenigen Textstellen, die in der Folgezeit der Verortung der Kunst gewidmet sind. Die Kunst kann zwar dank des ihr eigenen entpersönlichenden Enthusiasmus den Aufstieg zum wahren Sein vorbereiten, doch abgesehen von geringfügigen Variationen ihrer Verortung scheint sie – wie er anderswo auch von der Philosophie behauptet – keine Möglichkeit zu besitzen, vom Wesen vorzudringen zur Existenz Gottes als „Herr des Seyns“. Eine Unfähigkeit, die geschuldet ist a) zuallererst dem transitorischen Charakter des

kontemplativen Status¹³ und der Freude und Schönheit, die daraus entspringen, b) in zweiter Hinsicht dem unvermeidlich „vergangenen“ Wesen der Kontemplation in Bezug auf eine am Ende „positive“ Philosophie der Unableitbarkeit des Wirklichen, des „Dass“, c) in dritter Hinsicht der Nutzlosigkeit der Kunstschatze, die weniger als die Zeugnisse des älteren Glaubens dazu geeignet seien, den kosmotheandrischen Entwicklungsverlauf des Bewusstseins zu veranschaulichen, welcher sich für den späten Schelling gliedert in primitiven Monotheismus, Verfall (heidnische Mythologie) und Versprechen der Rückkehr zu Gott (biblisch-christliche Offenbarung). Auf der einen Seite grenzt die Kunst also an den bloß vorbereitenden oder „negativen“ Bereich des Begriffs (*contra* Hegel), auf der anderen gilt sie als Reminiszenz an eine vergangene Welt wie die der Mythologie.¹⁴

Die Gemeinsamkeit mit der Hegelschen Diagnose von der Kunst als aufgrund ihres Ursprungs und von Natur aus profaner und heidnischer Spiritualität¹⁵ endet jedoch hier. Bei Schelling macht sie nämlich oftmals dem – seinem (ehemaligen) Freunde fremden – Wunsch Platz, die christliche Kunst, die als solche inkonsistent ist, möge ihre eigene Verknüpfung mit dem Heidentum wiederentdecken und aufwerten; und das heißt mit jener universellen Potenz, die den mythologischen Prozess leitet und die Schöpfung der Natur sowie das Werden Gottes nachbildet: die einzige Potenz, die die Kunst unüberwindbar macht. Die Tatsache, dass nur die Kunst der Vergangenheit – im Gegensatz zur einseitig ideellen der Gegenwart – eine solche Potenz in der realen Welt verankerte und eine wesentliche und notwendige Rolle spielte in einer Gemeinschaft, die als lebendiges und objektives Universal-kunstwerk fungierte¹⁶, macht – im Gegensatz zu dem, was bei Hegel passiert – aus ihr nicht etwas völlig Untergegangenes. So wie Gott nicht nur die dritte Potenz ist, sondern das All-Eine der drei Potenzen¹⁷, und so wie das offenbarte Christentum im Christentum nur eine zweite Phase seiner eigenen universellen Existenz ist – eine Phase, welcher im Übrigen jegliche Realität abgeht in Abwesenheit einer Verbindung mit der ersten mythologischen Phase –,

¹³ Vgl. Ebd., 559 f.

¹⁴ Vgl. Ebd., 223.

¹⁵ Vgl. Ebd., 240.

¹⁶ Vgl. SW, V, 352.

¹⁷ Vgl. SW, XII, 60 f.

so ist auch die Kunst in einer gewissen Weise, genau wie die erste Potenz, ein blinder (irrationaler, produktiver) Beginn, der jedoch eigentlich niemals aufhört zu beginnen, da sonst die ganze Welt und ihre Geschichte vergehen würden.¹⁸

IV. Die Kunst als Schwermut und Gravitationskraft des Geistes

Die Sache ist so, dass die Kunst in ihrem Innern ein Vergangenes ist: Sie war deshalb ein Vergangenes schon in der Vergangenheit. Die „glückliche“ Welt der Alten, Verehrung der Natur in der sichtbaren Schönheit der Götter, aber auch der Kunst und der Wissenschaft¹⁹, wird nämlich beschrieben als eine Welt am Rande der Auflösung und in jedem Fall verschleiert von einer trügerischen Maske. Und das liegt daran, dass dort, wo der „Grund“ herrscht, der noch nicht verwandelt wurde im Geist der Liebe, das Glück ein bloß relatives und provisorisches ist. Das Bewusstsein vom Schicksal der Moderne – Schicksal, welches unausweichlich tragisch ist, insofern es allegorisch ist²⁰ – wurde im strahlenden System der Identitätsphilosophie noch in weiten Teilen abgemildert vom Vertrauen in die eschatologische Parusie der Symbolhaftigkeit (Übereinstimmung von Sein und Bedeutung, „Sinn-Bild“) und der Simultaneität („Zumal“); beim späten Schelling hingegen macht es einem zutiefst schwermütigen Verständnis der Kunst Platz.

Da sie „das Dunkelste und darum Tiefste der menschlichen Natur [...] die innere Schwermut des Gemüths“²¹ in Gang bringt, ist die Schwermut nämlich eine Stasis der Potenzierung. Sie weise eine nicht bloß metaphorische Analogie auf zur Gravitation der Körper (Schwermut → Schwermut), welche jeden morphologischen Prozess in der Konstellation eines Kompromisses umschreibt; sie bekräftige die Untrennbarkeit des Höheren vom Niedrigeren und trete folglich auf als der „Schmerz“ der Natur selbst. Die Schwermut entstehe durch die Selbstbegrenzung der Idee mittels des schmerzvollen Zwangs der Form, des Bewussten mittels

¹⁸ Vgl. SW, XIV, 270 f.

¹⁹ Vgl. SW, VII, 379.

²⁰ Vgl. SW, V, 430, 437.

²¹ SW, VII, 465.

dessen, was dieses aus dem Unbewussten als seinem Grund bezieht, wenn es den Wahnsinn – der doch notwendig sei für jegliche Produktivität – in einen „geregelte[n] [...] beherrschte[n], gehaltene[n], geordnete[n] Wahnsinn“²² verwandelt. Für Schelling ist die Kunst daher die Wiedergeburt des Leidens der Natur im Geiste: Da die Vorteile der *imitatio* der natürlichen Produktivität verhältnismäßig geringgeschätzt werden, teilt die (antike) Plastik nämlich das unglückliche Schicksal, das jedem Aspekt der Natur und der Tierwelt innewohnt.

[D]aß all dieser Glanz einst erlöschen, daß diese ganze schöne Welt des Scheins einst versinken und einer höheren, truglosen Klarheit weichen werde. Dieser Gedanke erklärt jene Schwermuth, die wie ein süßes Gift die trefflichsten Werke der Hellenen, besonders die der bildenden Kunst durchzieht, in denen die höchste Anmuth und Lebendigkeit selbst vom Schmerz der unüberwindlichen Endlichkeit ihres Daseyns durchdrungen zu seyn und ihre eigne Vergänglichkeit still zu betrauern scheint.²³

Auch in der erhabenen Schwermut der antiken Kunst sei also nicht so sehr eine Emanzipation des Menschen vom Unglück des Seins auszumachen, als vielmehr ein Regress der Seele, die – verstrickt in die tragische Schönheit der Vergangenheit (Natur) – dazu bestimmt ist, sich vom „süßen Gift“ zu nähren, das von der Erde verströmt wird, welche nicht zufällig als „eine große Ruine“²⁴ definiert wird; ein Wesen, das dazu gezwungen sei, still zu leiden, emblematisch verglichen mit „einer geschmückten Braut, deren Verlobter vor der Vermählung starb.“²⁵

Die Kunst sei also die Replik der kosmischen Schwermut im Geiste, in Erwartung einer irgendwie gearteten kathartischen Wirkung. Aber ist die Kunst nur dann schwermütig, wenn es der Seele als idealem Pol nicht gelingt, sich den Pol der Wirklichkeit unterzuordnen, das heißt den Wunsch und den Eigenwillen als Bestandteile jenes Geistes (im engeren Sinne), der – obwohl er nur nach der Schönheit strebt – dennoch Garant ist für die Wirklichkeit der Kunst?²⁶ Oder ist sie immer schwermütig, also selbst dann, wenn sie – als Siegerin über das irrationale und barbarische Ele-

²² Ebd., 470.

²³ SW, XIII, 512.

²⁴ SW, IX, 33.

²⁵ GpP, 480.

²⁶ Vgl. SW, VII, 471.

ment, mit dem sie unauflöslich verbunden ist – die Natur umwandelt dank der Durchdringung von Ideal und Wirklichkeit und so die verlorene Unschuld wiederfindet?²⁷ In seinen Münchner Jahren jedenfalls scheint Schelling die Kunst *auf alle Ewigkeit* mit dem nostalgischen und schwermütigen Sich-Verzehren in Verbindung zu bringen. Die Kunst sei nicht in der Lage, die pervertierte Vektorialität in jene fortlaufende und ununterbrochene Linie (vom Gemüt zur Seele) zurückzuverwandeln, welche als einzige über das Verhältnis des Menschen zu Gott wache dank einer gesunden Dialektik von „Existenz“ und „Grund der Existenz“ – die zu Recht als das archetypische Schema des schellingschen Philosophierens angesehen wird; die Kunst erkennt zwar an, dass „das dem Höheren untergeordnete Sein in sich Lebendiges ist“²⁸, doch sie fördert dadurch am Ende dessen Autonomie: eine Situation, die erträglich sei nur für die Glücklichen²⁹ und nicht hingegen für die „tief Unglücklichen, die innerlich Zerrissenen“³⁰, wie es jene sind, welche „in einer Zeit [leben], die mit ihrer Vergangenheit und Gegenwart zerfallen, den Durchbruch in eine andere Zeit, in die wahre Zukunft nicht finden kann.“³¹

Aber ist die Kunst nicht dennoch positiv, insofern sie Durchsetzung eines kraftvollen Kunstwollens ist? Tatsache ist, dass der Geist (im engeren Sinne) für Schelling nicht göttlicher ist als die Natur. Die künstlerische Willenskraft besitzt als ihr eigentümlichen Wesenszug eine egoistisch und erotisch-dämonische Begierde, die nichts weiter zur Verfügung stelle als Surrogate der menschlichen Unvollkommenheit, der unkontrollierbaren und radikal irdischen triebhaften Wurzeln, wobei sie sich auf die Innerlichkeit konzentriere gegenüber der Forderung, dass der Mensch sich indes nicht innerhalb, sondern außerhalb seiner selbst setze³², und das Gefühl vergrößere, das für Schelling „herrlich [ist], wenn es im Grunde bleibt; nicht aber, wenn es an den Tag tritt, sich zum Wesen machen und herrschen will.“³³ Die Kunst kann die „Unseligkeit alles Seyns“³⁴ nicht umgehen durch die geistige Zügellosigkeit des „äs-

²⁷ Vgl. SW, IX, 108.

²⁸ Ipu, 147.

²⁹ Vgl. SW XIII, 12.

³⁰ SW, IX, 476.

³¹ SW, XIII, 12.

³² Vgl. SW, IX, 229 f.

³³ SW, VII, 414.

³⁴ SW, XIII, 7.

thetischen Lebens“, welches – ein wenig wie später bei Kierkegaard – bezeichnet wird als eine „taube [...] Blüthe [...], die keine Frucht erzeugt“³⁵, wenn nicht gar als ein Ansporn, der die Schaffung eigenständiger und monströser Formen des Ausdrucks für das dunkle und irrationale Fundament der Existenz zum Ziel hat; die Kunst kann das Negative – sei es moralisch oder physisch – hingegen nur auf andere Weise zu besiegen suchen. Zunächst, indem sie versucht, das (relativ wirksame) Erfolgsrezept zu wiederholen, dank dessen die klassische Kunst durch die Verkörperung der korrekten Prozesshaftigkeit der „Potenzen“ die Energie „die[ses] andere[n], das, so zu reden, nicht seyn sollte und doch ist, ja seyn muß“³⁶ nutzbar gemacht und gezähmt hat für höhere Zwecke – da sonst, wie bereits dargestellt, die Welt vergehen würde.³⁷ Sicher ist nun, dass die zeitgenössische Kunst – selbst wenn ihr diese Umwandlung gelingen und sie so den Willen von seinen niederen und pathogenen Mächten befreien sollte – sich dennoch bestenfalls auf demselben Niveau befinden würde wie die klassische Kunst und daher ebenso, zumindest teilweise, verurteilt wäre zum schwermütigen Regress. Der späte Schelling sucht hingegen ontologische Prädikate, welche mit größerer Sicherheit überpersönlich sind.

V. Theosophische Versuchungen: kosmotheandrische Narrativität und (geistige) Leiblichkeit

Es ist kein Geheimnis, dass Schelling sich in der mittleren Phase seines Denkens bemüht, die so sehr gesuchte Intuitivität und Sensibilisierung des Wissens nicht mehr in der Kunst, sondern in der Sphäre der Theosophie auszumachen. Und zuallererst in einer narrativen Ausrichtung, die sogar als eine Art philosophische „Biografie“ des werdenden Gottes daherkommt (dies ist der Sinn des unvollendeten Projekts der *Weltalter*, 1811-1815).

Obwohl die *Weltalter* eine mystisch-theosophische Tradition aufwerten, mit der Schelling seit seiner Jugend vertraut war und in der er nicht mehr – wie in der Phase der Identitätsphilosophie – nur

³⁵ SW, VII, 393 f.

³⁶ SW, VIII, 211.

³⁷ WA, 52.

einen Stillstand der notwendigen ästhetischen Exoterik sieht, bleiben sie dennoch im Bereich der Philosophie, da der Mensch, dem das Schauen noch fremd ist, den Kampf und das Forschen – das heißt die Dialektik des Denkens – noch nicht aufgeben kann³⁸ und der Unmittelbarkeit misstrauen muss, der sich die Philosophien des Gefühls rühmen. Wenn sich mit dem Aufstieg des Philosophen zum Erzähler des Absoluten eine regelrechte kosmische Ästhetik abzeichnet, so ändert dies nichts daran, dass Schelling sich bewusst ist, dass er nicht der Dante ist, der die Moderne zum Abschluss bringt, und dass er deswegen die Prozesshaftigkeit noch notwendigerweise in der philosophischen Mischform der „darstellenden Erzählung“ wiedergeben muss.

Der narrative Ausweg aus der Reflexivität, der nur in der Rückschau möglich ist, wenn die Vergangenheit endgültig vergangen und in bloßen „Grund“ verwandelt ist, macht jedoch beim Schelling der mittleren Phase dem ebenso theosophischen Ausweg der „Geistleiblichkeit“ Platz. Die zuvor ästhetische Versöhnung des Geistigen und des Materiellen und das daraus resultierende Wiederaufgehen des Subjekts (Erkennen) im Objekt (selbstbewusstes Wissen) scheint nun nämlich durch den „Geistleib“ befriedigt zu werden: ein Leib, der grundsätzlich verschieden ist sowohl vom larvalen Leib der Geister *à la* Swedenborg – die nämlich, wie uns Schelling selbst in *Clara* (1811) verdeutlicht, die Urbilder ohne irgendeine Notwendigkeit der sinnlichen Darstellung kommunizieren³⁹ – als auch vom äußerlichen und groben Körper, der notwendig ist in der irdischen Unfreiheit, um die Innerlichkeit ertragen zu können.⁴⁰

Beschränken wir uns hier darauf, ins Gedächtnis zu rufen, dass Schelling nicht nur auf die Relativität der Unterscheidung zwischen Materiellem und Nichtmateriellem hinweist⁴¹, indem er sowohl eine reine Leiblichkeit als auch eine reine Geistigkeit für unmöglich erklärt, sondern explizit die „Geistleiblichkeit“ thematisiert, die im Zentrum der *philosophia sacra* des „schwäbischen Vaters“ Friedrich Christoph Oetinger stand. Und er sieht darin nicht so sehr die Materie – welche derart verstrickt sei in das ontologisch sterile „Rad der Geburt“, dass man sie überhaupt noch

³⁸ Vgl. SW, VIII, 203, 206.

³⁹ Vgl. SW, IX, 94, 101.

⁴⁰ Vgl. SW, IX, 39.

⁴¹ Vgl. SW, XIV, 170; SW XI 401, 404 f.

nicht als leiblich bezeichnen könne –, als vielmehr das Schicksal der Verwandlung der Erde, das heißt die „alchemistische“ Versöhnung ihrer beiden einseitigen Pole, der materiellen Welt als „Präzipitation“ und der idealen Welt als „Sublimation“.

Das ist die Endabsicht, daß alles so viel möglich figürlich und in sichtbare leibliche Form gebracht werde; Leiblichkeit ist, wie die Alten sich ausgedrückt, Ziel der Wege Gottes (*finis viarum Dei*), der selbst auch räumlich oder an einem Ort wie zeitlich sich offenbaren will.⁴²

Diese Entfaltung [der Natur, Anm. d. Verf.] hat doch ihr Ziel, und dieses Ziel ist für die Natur, daß sie zu einem vollkommenen geist-leiblichen Wesen gelange. Aber obwohl sie nur auf der letzten Stufe der Entfaltung ihre höchste Expansion erreichen kann, ist sie doch in jedem Moment derselben schon in sich und an sich kein leibliches, sondern ein geist-leibliches Wesen, das allerdings gegen das Höhere (A²) ersinkend und ihm ganz sich hingebend, gegen diese Stoff, Materie wird, aber eine Materie, die gegen die jetzige wie lauter Geist und Leben ist.⁴³

Insofern die „Geistleiblichkeit“ einerseits dem „Glanz der Herrlichkeit“⁴⁴ entspricht, von dem in der Heiligen Schrift die Rede ist, sei sie der Zweck aller Dinge; andererseits aber auch der ursprüngliche Charakter⁴⁵ der als an und für sich verstandenen Natur. Diese unerwartete Apologie der Leiblichkeit bei einem Denker, der normalerweise dem Idealismus zugehört, weist also einen nicht nur eschatologischen, sondern auch immanenten Sinn auf und verleiht nun – zum Beispiel in der sogenannten *Freiheitsschrift* (1809) – dem lang verfolgten real-idealistischen Modell einen theosophisch konkreten Sinn; dieser ist auf das Prinzip gegründet, dass die Philosophie, wenn sie über die Kraftlosigkeit sowohl des geisterhaften Idealismus der Linie Descartes-Leibniz-Fichte als auch des dogmatischen Realismus Spinozas hinausgeht, mithin im Idealismus die eigene „Seele“ findet und im Realismus den eigenen „Leib“.⁴⁶

Die in der Theorie begangene Sünde der Vergeistigung verschlimmere letzten Endes die aus der Bibel bekannte moralische Sünde, welche bereits verantwortlich sei für die dualistische Ver-

⁴² SW, VIII, 325.

⁴³ SW, VIII, 281f.

⁴⁴ SW, VIII, 282.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Vgl. SW, VIII, 356.

urteilung, die das einzige, unteilbare Leben über sich ergehen lassen musste (innerlich-geistig *gegen* äußerlich-natürlich). Die Sünde habe den Menschen und die gesamte Natur daran gehindert, jenen Zustand zu erreichen, in welchem „das Innere ganz verkörpert ins Äußere [sein wird], das Äußere völlig verklärt ins Innre, [und] beyde zusammen nur Ein unzerstörliches Leben darstellen werden.“⁴⁷ Allein die Vorahnung dieser Seligkeit, in der die Seele regieren wird, weil Geist und Leib endlich versöhnt sind, kann den unerträglichen Eindruck überwinden, dass „diese ganze körperliche Natur aus dem Nichts gezogen worden sey, um einst auf ewig ins Nichts zurückzugehen“⁴⁸ und nur voller Traurigkeit ein ewiges „geistiges Leben“⁴⁹ hinter sich zurückzulassen. „Unser [...] Herz [...] ist etwas in uns, das nach wesentlicher Realität verlangt“, und nicht bloß nach geistiger, genau aus dem Grund, dass die Leiblichkeit – die alles andere ist als ein Makel – immer dann eine Makellosigkeit ist, wenn sie „von der Seele durchdrungen ist“.⁵⁰ Vom „feste[n] Bau der Welt“ zerstört die Geistleiblichkeit also lediglich die „äußere Form“; umgekehrt deutet sie seine „innre Kraft und Wesenheit“⁵¹ um und verwandelt die Materie, welche dem Geistigen für gewöhnlich entgegengesetzt wird, in eine Materie von derart höherer Ordnung, dass „sie einst mit dem Geistigen Ein Wesen sein wird.“⁵²

Meine Hypothese ist also, dass bei Schelling in der mittleren Phase seines Denkens die Theosophie nicht nur deshalb die Nachfolge der Ästhetik antritt, weil sie deren unabdingbare enthusiastische Kraft und intuitiv-narrative Chancen bewahrt, sondern vor allem weil das theosophische Ideal der Geistleiblichkeit – welches noch dazu relativ frei von eschatologischen Elementen auftritt – die Identität von Realem und Idealem, welche bis dahin als ausschließlich der Kunst zukommend begriffen wurde, auf brillante Weise zu konkretisieren scheint. Sehr bald jedoch ändert Schelling erneut seinen Standpunkt und spricht auch der Theosophie – genau wie der Kunst und der Kontemplation – eine geschichtlich bloß relative Funktion zu: jene der Vorahnung in der notwendigen Um-

⁴⁷ WA, 272.

⁴⁸ WA, 273 f.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ WA, 275.

⁵² Ebd.

kehrung des Denkens, welches der Offenbarung des Absoluten ausgesetzt wird.

VI. Die empiristische Gelassenheit: Ästhetik oder Ekstase?

Aber wovon eigentlich nimmt Schelling denn nun letztendlich Abschied? Von der Kunst? Von der Kunstphilosophie? Oder vom Ästhetischen *tout court*? Sicherlich von der Kunst und von der Kunstphilosophie; schon einige Jahre nach der Phase der Identitätsphilosophie – in welcher noch der Wunsch bestand, das Christentum möge mittels Verwurzelung in einem geräumigeren Organismus und Verwendung eines „allgemeine[n] poetische[n] Stoff[es]“⁵³ seine Opposition gegen die realistische Kunst der Antike auf die Spitze treiben, bis es die Opposition in eine höhere Einheit verwandelt – erscheint nämlich die Kunst (zusammen mit der Mythologie und der ersten Potenz, wie wir gesehen haben) als eine Art schöner Fehler der Vergangenheit⁵⁴, alles andere als in Erwartung eines letzten Homer. Es handelt sich hingegen nicht um einen Abschied vom künstlerischen oder, allgemeiner gesprochen, ästhetischen Gefühl, welches als unabdingbar angesehen wird für eine jede Philosophie, die beansprucht, systematisch zu sein⁵⁵ und in irgendeiner Weise einem Leben zu entsprechen, das wirklich und besonders ist.⁵⁶

Doch eine ästhetische (und selbstverständlich nicht künstlerische) Orientierung wäre nichtsdestotrotz vor allem in den verschiedenen Weisen zu suchen, in denen man für Schelling etwas besitzt – wenn auch in der Art, dass man davon besessen wird. In dieses Leitmotiv spielt der ästhetische Charakter sowohl des unbewussten Monotheismus der primitiven, von einer ihr fremden Potenz getroffenen Menschheit mit hinein, als auch – wenngleich in weniger ursprünglicher Weise – die ebenso unbewusste Herausbildung des mythologischen Bewusstseins, dessen Formen sich ihm in gewisser Weise gegen seinen eigenen Willen aufzwingen⁵⁷,

⁵³ SW, V, 443.

⁵⁴ Vgl. SW, XII, 646.

⁵⁵ Vgl. SW, VIII, 9; XIII 88; GpP 119.

⁵⁶ Vgl. SW, XI, 49.

⁵⁷ Vgl. SW XI 192-194.

und das genau deshalb mehr „ein Positives anderer Art“⁵⁸ darstellt als einen auf banale Weise überwundenen Fehler. Doch es spielt vor allem die Neigung hinein, den strahlenden und seherischen Aspekt, der zunächst charakteristisch ist für die intellektuelle und/oder ästhetische Anschauung (bis 1805) und anschließend für die „Mitwissenschaft“ als Bedingung der Möglichkeit der Erzählung der *Weltalter* (1811-1815) zu ersetzen durch eine apophatische *docta ignorantia*. Die unermüdliche Suche Schellings nach einer obersten intuitiven und enthusiastischen Erkenntnis scheint sich zuletzt an der Ekstase der Vernunft als Dreh- und Wendepunkt zwischen positiver und negativer Philosophie zu orientieren⁵⁹, an einem Zustand, der – obgleich er rein philosophisch bleibt und somit verschieden von der „Schwärmerei“ – ein Seiendes vollendet, dessen „Dass“ jeglichem Denken vorausgeht, dessen Wirklichkeit (Existenz) also keine irgendwie geartete Möglichkeit (Wesen) voransteht, und es ist deshalb wirklich etwas Intransitives, Unbezweifelbares, Undenkbares und daher auch im wörtlichen Sinne Un-Begründetes. Nun ist die Auflösung und das anschließende Aufgehen eines Denkens – welches durchaus auf das Ursprüngliche gerichtet, aber nichtsdestoweniger auf verhängnisvolle Weise begrifflich ist, (schwört es der eigenen vorherigen Philosophie als bloß negativer ab?) und somit gezwungen, „in eine völlige Wüste alles Seyns“ zu münden⁶⁰ – in einer positiven Alterität, welche jede egologische und bloß reflexive Verknüpfung transzendiert, meiner Ansicht nach auch etwas grundlegend „Ästhetisches“. Nichts anderes also als eine Fortsetzung der Suche nach Konkretheiten, die zunächst ausgemacht werden in der Natur und in der Kunst, innerhalb eines prä-logischen Empirismus, für den gilt: „[N]icht weil es ein Denken gibt, gibt es ein Seyn, sondern weil ein Seyn ist, gibt es ein Denken.“⁶¹ Wenn es beim späten Schelling eine Ästhetik gibt, wäre sie also nicht so sehr zu suchen in der einen oder anderen zufälligen und weniger bedeutsamen Erwähnung der Kunst, sondern im „ekstatischen“ Blick einer Philosophie, die – bedingt durch den Übergang in ihr extrareflexives Anderes – kraft eines überaus eigentümlichen „Empirismus“ Kenntnis nimmt vom Bankrott einer jeden formalen Ontologie im Angesicht der

⁵⁸ SW, XI, 240.

⁵⁹ Vgl. SW, XIII, 161-165.

⁶⁰ Vgl. SW, XIII, 76.

⁶¹ SW, XIII, 161, Fn. 1.

absoluten „Unvordenklichkeit des Seins“. Was hier im ursprünglichen Sinne ästhetisch-poietisch ist, ist in gewisser Weise die Passivität und Unfreiheit des Bewusstseins gegenüber etwas Unbegründetem, weder Hervorzubringendem noch Vorhersehbarem.

Daraus ergibt sich die relativ überraschende Schlussfolgerung. Während es für Hegel legitim ist, von einem (positiv besetzten) Ende eher des Ästhetischen (des Intuitiven) als der Kunst zu sprechen, für deren moderne, reflexive und somit de-ästhetisierte Entwicklungen sein Ende der Kunst paradoxerweise eine prophetische Bedingung der Möglichkeit sei, müsste man bei Schelling hingegen tatsächlich von einem Ende der Kunst sprechen (welches als ein Mangel gebrandmarkt wird) und nicht des Ästhetischen als pathischer und (zumindest teilweise) extrareflexiver Dimension: der einzigen Dimension, in welcher Schelling stets auf der Suche ist – wenn auch auf einem unbezweifelbar proteushaften Weg – nach einem absoluten Subjekt, das in der Lage wäre, sich zu manifestieren, ohne sich zu objektivieren; und die Realität dazu in der Lage, sich zu entfalten, ohne sich im Logischen zu erschöpfen. Er sucht das außerphilosophische Fundament des Erkennens, das heißt das Organon, das als Einziges die Philosophie in die Welt trage, nicht mehr im Dynamismus der Natur und/oder in der unerklärlichen Epiphanizität der Kunst, sondern in der Offenbarung. Und er tut dies, indem er genau auf das ekstatische – aber philosophische! – Exponiertsein gegenüber einem ganz unvordenklichen Seienden baut, welches aber, da es die absolute Freiheit genießt, dasjenige zu sein, was es sein *will*, auch die Möglichkeit hätte, überhaupt nichts hervorzubringen. Es bleibt wahr, dass Schelling davon ausgeht, es sei nur durch ein Überschreiten des bloßen Denkens – nunmehr kraft einer Ekstase, die meiner Meinung nach auch eine Ästhetik ist – möglich, zu einer „starke[n] Philosophie“ zu gelangen, „die mit dem Leben sich messen kann“, die „ihre Kraft aus der Wirklichkeit selbst nimmt“⁶² und deshalb „in die Erfahrung selbst hinein[geht] und [...] gleichsam mit ihr [verwächst]“⁶³, bis zu dem Punkt, wo es – im Sinne einer Befreiung – das Objekt als solches ist, das sich selber vollständig darlegt.

⁶² SW, XIII, 11.

⁶³ SW, XIII, 128.

Hegel, Schlegel und das Ende der Kunst

Gleich mehrere Beiträge dieses Bandes zeigen, dass Hegels Ästhetik, wie er sie in den verschiedenen Vorlesungszyklen der 1820er Jahre präsentiert, in mehr als einer Hinsicht *unzeitgemäß* ist. Denn nicht nur entwickelt Hegel mit der These vom *Ende der Kunst* ein Theorem, dessen Deutung uns noch heute beschäftigt; er entwirft darüber hinaus auch eine äußerst progressive Theorie moderner Kunst, die weit über seine eigene Zeit hinausweist. Aber noch in einer anderen Hinsicht scheint Hegels Ästhetik *unzeitgemäß*. Obwohl er die zeitgenössisch vorherrschende Kunstform nämlich als die romantische bezeichnet, bezieht er gegen große Teile der romantischen Bewegung seiner Zeit klar Stellung: So werden Novalis, Tieck, Kleist und E.T.A. Hoffmann ebenso scharf attackiert, wie etwa Karl Maria von Weber, Caspar David Friedrich und die Nazarener. Hegel also richtet sich gegen eben jene Strömung,¹ die sich in den 1820er Jahren in Literatur, Musik und bildender Kunst weitestgehend durchgesetzt hatte.²

Als Hauptprotagonist dieser *schlechten Romantik* gilt Hegel Friedrich Schlegel. Ihm wird vorgeworfen, durch eine Überhöhung Fichtes zu einer übersteigerten Subjektivität gelangt zu sein, die auf leerer Ironie basierend, zu Amoralität und pseudophilosophischen Anmaßungen führe. Hegels Kritik zielt somit fast ausschließlich auf den frühromantischen „Vater der Ironie“, der ihm als Initiator des gegenwärtigen Zeitgeistes gilt.³ Den späteren, katholischen Schlegel hingegen thematisiert Hegel kaum.⁴ Dies aber

¹ Hier kann es freilich nicht um die Frage gehen, ob der äußerst heterogene Romantikbegriff mit Recht auf all diese Protagonisten angewendet wird. Zwar hat gerade die jüngere Forschung die Epochenbezeichnung im Ganzen fraglich werden lassen; da Hegel selbst aber mit dem Begriff der *romantischen Kunstform* operiert, soll dieses Problem hier nur markiert, im Folgenden aber nicht weiter thematisiert werden.

² Grundlegend für das Verhältnis Hegels zur Romantik ist noch immer: Pöggeler, Otto, *Hegels Kritik der Romantik* [1956], München, 1998.

³ *Berliner Schriften*, TWA 11, 233.

⁴ Die Schlüsselfrage der Schlegelforschung, ob und inwieweit es sich bei Schlegels Denkweg um eine konsequente Entwicklung oder einen Bruch zwischen Früh- und Spätwerk handelt, muss hier – obgleich im Folgenden vereinzelt Hinweise darauf gegeben werden – im Ganzen ebenfalls unentschieden bleiben.

überrascht insofern, als es gerade Schlegels späte Überlegungen zu einer christlichen Ästhetik sind, die – Z. T. in erstaunlicher Nähe zu Hegel – großen Teilen der romantischen bildenden Kunst zum Anknüpfungspunkt dienen und damit eben jene Zeit entscheidend mitbestimmen, in der Hegel seine auch insofern *unzeitgemäße* Ästhetik entwickelt. Um dieses Unverhältnis genauer zu bestimmen, soll im Folgenden am Beispiel der 1827 in Wien gehaltenen Vorlesungen zur *Philosophie des Lebens* Schlegels späte Ästhetik in ihren Grundzügen charakterisiert werden.

I. Schlegels späte Ästhetik in den Vorlesungen zur *Philosophie des Lebens*

„... Sie interessieren mich als Autor
und als Katholik.“⁵

Die entscheidende Pointe von Schlegels Vorlesungen zur *Philosophie des Lebens* ist es, gegen den „Vernunft-Abgott“⁶ und den erstarkenden Naturalismus den Begriff des Lebens wieder ins Recht zu setzen. Die damit verbundenen, heftigen Invektiven gegen Hegel, auf die dieser in seiner Solger-Rezension reagierte, müssen dabei im Zusammenhang mit Schlegels Anspruch gesehen werden, den Ansatz der Lebensphilosophie als philosophischen Neuanfang hervorzukehren. Entsprechend fasst Schlegel sein Programm zusammen:

Sowenig nun die Philosophie des Lebens eine bloße und unbedingte Vernunftwissenschaft sein kann oder sein darf; ebensowenig soll oder kann sie auch bloß eine Natur-Philosophie sein; [...] vielmehr kann und soll sie beide Elemente, aber auf ihre eigentümliche Weise, in sich aufnehmen und in einem allgemeineren Sinne und Geiste für ihr höheres Ziel verwenden.

⁵ Hummelt, Norbert, „Brief an Friedrich Schlegel, z. Zt. alter katholischer Friedhof, Friedrichstr., 01067 Dresden.“, in: *Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik* 50/4 (2005), S. 98-102, hier: 99.

⁶ KFSA X, 16. Schlegel, Friedrich, *Kritische Ausgabe seiner Werke*, hg. v. Ernst Behler u. a. Paderborn u. a., 1958ff. (zitiert als: KFSA, Band, Seite und ggf. Notiznummer).

Der Mensch ist demnach mehr als ein bloßes „Naturwesen“, mehr aber auch als eine „bloße Vernunftmaschine“; dies beides aber nur „mittels seiner durchgängigen Beziehung auf Gott“, als seinem höheren Ziel.⁷ Insofern es der *Philosophie des Lebens* also um die Beziehung des Menschen zu Gott geht, ist sie zugleich eine Lehre der inneren geistigen Erfahrung Gottes.

In den Kontext dieser inneren Offenbarung gehört auch die Kunst. Mit ihr beschäftigt sich Schlegel in der zwölften Vorlesung. Die höhere Kunst ist demnach das Vermögen, das Innere, Göttliche äußerlich zu machen. Dies allerdings nur in einer Hinsicht, denn das Seitenstück zur Kunst bildet die Logik. Während diese sich in Bezug auf die höhere, göttliche Wahrheit mit deren formalen Beziehungen beschäftigt, bildet die Kunst die „andere bildliche Seite derselben“. Weil aber die „innere Idee“ in der „reellen äußern Darstellung“ nicht „ganz heraus zu bringen“ ist, kann letztlich auch die Kunst das Göttliche nicht adäquat darstellen.⁸ Sie deutet die Idee nur an, verfährt also symbolisierend:

Immer aber und überall ist es ein Gedanke, die Idee des Gegenstandes oder der Gestalt, als der innere Sinn und die innere Bedeutung desselben, worin das Wesentliche des Kunstwerkes besteht, und worauf die Kunst ausgeht; oder mit andern Worten, alle Kunst ist symbolisch.⁹

Das nachdrückliche Insistieren auf den symbolischen Charakter der Kunst ist indessen keine Eigenheit des späten Schlegel. Es bildet vielmehr eine der Überzeugungen, an denen Schlegel Zeit seines Lebens festhält und die daher geeignet sind, entgegen der These vom Bruch, die tiefe Konsequenz seines Denkens zu betonen.¹⁰

Schon für den jungen Schlegel stand fest, dass das Absolute dem Menschen auf Grund der Beschränkung seiner geistigen Fähigkeiten und des Perspektivismus seines singulären Blicks nicht direkt zugänglich sein kann. Daher hieß es schon 1796 in den Notizheften: „*Erkennen* bezeichnet schon ein *bedingtes* Wissen. Die Nichterkennbarkeit des Absoluten ist also eine identische Triviali-

⁷ KFSa X, 167.

⁸ Ebd., 230.

⁹ Ebd., 232.

¹⁰ Vgl. zu Schlegels Symbolverständnis: Urbich, Jan, „Friedrich Schlegels frühromantischer Symbolbegriff. Überlegungen zum poetologischen Problemhorizont der Goethezeit“, in: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* 23 (2013), S. 77-123.

tät.“¹¹ Diese Einsicht verdankt sich aber nicht nur dem intensiven Studium Platons¹², auch im zeitgenössischen Denken findet Schlegel dafür Entsprechungen. So verweist er diesbezüglich mehrfach auf Kant¹³ und nimmt damit vor allem auf die zentralen Theoreme der ästhetischen Idee, der indirekten Darstellung¹⁴ und des Symbols aus der *Kritik der Urteilkraft* Bezug.

Da der Mensch nämlich einen tiefen Drang verspürt, zum Absoluten zu gelangen – was Schlegel in seinen Beiträgen zu Hardenbergs *Blütenstaub* die „Liebhaberei fürs Absolute“ nennt¹⁵ – verlangt das „Prinzip der relativen Undarstellbarkeit des Höchsten“ nach einer Vermittlung zwischen Endlichem und Unendlichem, Individuum und Gott. Diese Vermittlungsinstanz kann freilich nicht begrifflicher Art sein, denn „das reine Denken und Erkennen des Höchsten, Unendlichen kann nie adäquat dargestellt werden“.¹⁶ Folglich findet Schlegel in Anlehnung an Kant im Symbol bzw. der Allegorie die Formen der indirekten Darstellung: „Das Höchste kann man“, so heißt es 1800 im *Gespräch über die Poesie*, „eben weil es unaussprechlich ist, nur allegorisch sagen.“¹⁷ Bestimmt ist Schlegels Symbolbegriff also durch seinen funktionalen Bezug auf das Ganze, oder – wie es in den *Ideen* heißt –, „aufs Unendliche“¹⁸, das dadurch indirekt, d. h. immer nur partiell und perspektivisch angedeutet wird.

Vor dem Hintergrund dieser Theoriebildung ergibt sich schon früh auch für die Kunst, deren Anwendungsbereich das Symbol ist, die zentrale Pointe: „Das Wesen der höhern Kunst und Form“, so heißt es im *Abschluß des Lessing-Aufsatzes*, „besteht in der Bezie-

¹¹ KFSa XVIII, 511, 64.

¹² KFSa XII, 208ff.

¹³ Etwa: KFSa XII, 137.

¹⁴ Die Unterscheidung von indirekter und negativer Darstellung, die sich bei Kant findet und die auch bei Schlegel eine Rolle spielt, wird im Folgenden übergangen, weil sie für die hier leitende Fragestellung weniger wichtig ist. Vgl. dazu: Urbich, „Friedrich Schlegels frühromantischer Symbolbegriff“.

¹⁵ KFSa II, 164, 26.

¹⁶ KFSa XII, 214.

¹⁷ KFSa II, 324. Anders als in zeitgenössischen Theorien unterscheidet Schlegel nicht klar zwischen Allegorie und Symbol. Dennoch lässt sich für das Spätwerk aber eine Tendenz zum Begriff des Symbols feststellen. So lautet die oben zitierte Stelle aus dem *Gespräch* in der 1822 für die *Sämtlichen Werke* umgearbeiteten Fassung: „Das Höchste kann man eben weil es unaussprechlich ist, nur symbolisch sagen“.

¹⁸ KFSa II, 256, 3.

hung aufs Ganze.“¹⁹ Folglich lassen sich die verschiedenen Strategien, die Schlegel im Rahmen des frühromantischen Kreises erprobt (Fragment, Symphilosophie, Ironie), als Versuche verstehen, die vielfachen endlichen Einzelperspektiven durch dynamisch-progressive Kombinationen zum Unendlichen fortzubilden. Dabei bleibt jedoch zweierlei festzuhalten: Zum einen gelangen auch diese Versuche letztlich nicht an ihr Ziel, weil sie in Anbetracht der unendlichen Anwendung zwar eine Annäherung an das Absolute ermöglichen, die adäquate Darstellung desselben aber letztlich nicht erlauben: „Nie wird der Geist [...] auf dieser Bahn bis ans Ende dringen, oder wähen, daß er es erreicht: denn nie kann er eine Sehnsucht stillen, die aus der Fülle der Befriedigungen selbst sich ewig von neuem erzeugt.“²⁰ Zum anderen ergibt sich aus der zentralen Ausrichtung der Kunst auf das Unendliche aber schon bald die entscheidende Nähe zur Religion. Da nämlich, wie Schlegel feststellt, „[j]ede Beziehung des Menschen aufs Unendliche [...] Religion“ ist²¹, so gilt dies auch für die Kunst: In diesem Sinne heißt es schon 1798: „Der einzige Stoff d[er] wahren Allegorie ist Religion“²² und wenig später: „Jede Allegorie bedeutet Gott“²³, weshalb der Künstler für Schlegel immer auch ein religiöser Mensch, ein „wahrer Sprecher Gottes“ ist.²⁴

Begreift Schlegel diesen Gedanken zuerst noch im Rahmen einer Kunst-Religion, erstarkt die Tendenz auf den Theismus schon kurz nach 1800. Für die Theorie der Kunst hat das weitreichende Folgen. So kann deren Bedeutung nicht mehr – wie noch im Rahmen der *Neuen Mythologie* – in der Symbolisierung der Natur gefunden werden, sie hat nun vielmehr das religiöse Gefühl²⁵ und die „Gegenstände der Offenbarung“, die die Fassungskraft des menschlichen Geistes überschreitet, sinnlich vermittelnd „vor Augen zu stellen.“²⁶ Damit wird die Kunst zu einer Helferin der Reli-

¹⁹ Ebd., 414.

²⁰ Ebd., 284f.

²¹ Ebd., 263, 81.

²² KFSa XVIII, 267, 869.

²³ Ebd., 347, 315.

²⁴ Z. n. KFSa IV, LIV.

²⁵ KFSa IV, 149.

²⁶ KFSa XIII, 174.

gion und folglich dieser untergeordnet: „Ist das Princip der Kunst theol.[ogisch] so ist auch die *Aesthetik* ein Theil der Theologie.“²⁷

Entsprechend geht es Schlegel in ästhetischen Fragen nun auch nicht mehr vordergründig um solche der Form. Im Mittelpunkt steht jetzt vielmehr der Inhalt oder die Bedeutung, denn das Kunstwerk ist nicht mehr Selbstzweck, sondern dient der Beziehung zu Gott, die durch den religiösen Gehalt bestimmt wird. Damit wird eine weitere Wandlung deutlich: So wird der frühromantische Multiperspektivismus, die Pluralität der Symbole nun zu Gunsten der im christlichen Kontext etablierten, konventionell-tradierten Symbolsysteme eingeschränkt. Alle Poesie – so heißt es jetzt – muss „*mythologisch* und *katholisch* sein“²⁸ und entsprechend wird der Katholizismus zur „poetischen Religion“.²⁹ Von diesem Standpunkt aus fasst Schlegel seine frühere Position kritisch zusammen: „*Statt die Religion in der Aesthetik [zu] suchen, hätte man umgekehrt die wahre Aesthetik in der Religion suchen sollen*“.³⁰

Diese Losung führt zurück zu jener Perspektive, die auch Schlegels späten Vorlesungen zur *Philosophie des Lebens* eigen ist. Denn aus der lebenslangen Auseinandersetzung mit der Theorie des Symbols zieht Schlegel hier schließlich auch begriffliche Konsequenzen: 1827 hält er fest, dass die Theorie der „schönen Künste“, die klassische Ästhetik, „viel richtiger Symbolik genannt werden könnte“.³¹ Dabei wird das nach wie vor bestimmende Motiv der indirekten Darstellung nun aber nicht mehr auf Kant zurückgeführt, sondern direkt aus dem alttestamentarischen „Verbot einer sinnlichen Abbildung der Gottheit“ abgeleitet, das den „symbolischen Geist, und den daher erzeugten Hang zur Allegorie“ verstärkt habe.³²

Die christliche Ästhetik selbst differenziert Schlegel schließlich aus, indem er anhand der „dreifache[n] Natur [...] des Menschenwesens“ eine Ordnung der Künste als „höhere Darstellung des

²⁷ KFSA XIX, 112, 276. Zum Symbol im Zusammenhang mit Schlegels später Ästhetik vgl. Lanwerd, Susanne, *Religionsästhetik. Studien zum Verhältnis von Symbol und Sinnlichkeit*, Würzburg, 2002, bes. S. 66-86.

²⁸ KFSA XIII, 55.

²⁹ KFSA III, 87.

³⁰ KFSA XVII, 289, 72.

³¹ KFSA X, 230.

³² KFSA VI, 212. Schlegel bezieht sich dabei auf Exodus 20,4.

Schönen“ entwickelt.³³ Dem Körper korrespondiert dabei die Skulptur oder Plastik, zu der wesensverwandt auch die Architektur gehört. Gemeint ist dabei aber nicht einfach die „wirkliche Gestalt und der Körper selbst, sondern die Idee desselben, welche der Künstler im Sinne hat“.³⁴ Insofern hier also die „vollkommene Struktur“, die „richtige Symmetrie“ und die „hohe Schönheit der Form“ vorherrschen, identifiziert Schlegel die Skulptur als „organisch vollkommene Entwicklung der Gestalt und sinnlichen Körperschönheit“ vor allem mit der Antike. „[I]n dem klassischen Altertum“ habe sie „eine Höhe und Vollendung erreicht [...], die vielleicht nie [...] ganz wieder zu erreichen“ ist.³⁵ Demgegenüber haben die Musik und die Malerei als Künste der Seele und des Geistes ihre Hochzeit in der „neuern christlichen Zeit“. Die Malerei bildet dabei das Gegenstück zur Plastik. Sie ist die eigentliche Kunst der Neuzeit, weil sie „die geistigste und die dem symbolischen Geist in ihren geheimnisvollen Darstellungen am meisten sich anschmiegende Kunst“ ist. Die Malerei, so Schlegel, „ist ganz auf das geistige Auge allein gerichtet [...]; während die Plastik [...] auch dem körperlichen Sinn und Gefühl ein Vollkommenes darzubieten strebt.“³⁶ Wie nun aber die Seele der Mittelpunkt des menschlichen Wesens ist, so kommt auch der Musik als „Kunst der Seele“ eine Schlüsselstellung innerhalb derselben zu. Sie liegt zwischen der Plastik und der Malerei, dem Körper und dem Geist und bringt „in ihrem Wechsel und Kampf der disharmonischen Zustände bis zur endlichen harmonischen Auflösung“ das „Ganze und das Schöne“, den „innere[n] Lebenspuls in diesem wechselnden Steigen und Sinken“ der Seelengefühle zum Ausdruck.³⁷ Die eigentliche Vereinigung aller „drei symbolische[n] Künste“ aber ist die Poesie. Sie umfasst die „andern darstellenden Künste des Schönen“. Sie ist die „Musik in Worten“, enthält einen „immer fließenden Strom von beweglichen Gemälden“ und strebt danach, eine „architektonisch große und doch richtige Anordnung zu erreichen“. Kurz: die Poesie ist die „allgemeine symbolische Kunst“.³⁸ In gewisser Weise kehrt damit die frühromantische Idee der „progressive[n] Universalpoesie“ wieder. Und doch findet sich ein fun-

³³ KFSa X, 231 und 233.

³⁴ Ebd., 231.

³⁵ Ebd., 231 und 233.

³⁶ Ebd., 233.

³⁷ Ebd., 231.

³⁸ Ebd., 234.

damentaler Unterschied: Während es von dieser nämlich hieß, dass sie „allein [...] unendlich, [...] allein frei“ sei und gerade daher „kein Gesetz über sich leide“³⁹, trifft das auf die Poesie der *Philosophie des Lebens* gerade nicht mehr zu. Die Kunst ist hier zwar „göttliche[n] Ursprung[s]“ und insofern mit der Religion „verschwistert“, sie kleidet diese sogar in ein „symbolische[s] Gewand“; allein genommen ist sie aber „nur die eine Hälfte“ der äußeren Form der Religion:

Sollten wir aber die Kunst an und für sich genommen [...] isoliert betrachten, so wäre sie eher dem Schein des Mondes zu vergleichen [...] Es ist auch hier nur ein Widerschein der wahren Sonne, ein Abglanz von dem andern höhern Licht, welcher das Dunkel erhellt⁴⁰

Dieser Bezug auf die johanneische Lichtmetapher weist natürlich schon deutlich auf die Kraft des religiösen Glaubens. Wir können also dreierlei festhalten: Zum einen haben Ästhetik und Religion bei Schlegel insofern das gleiche Ziel, als sich beide auf das Unendliche beziehen. Während aber zweitens für das Frühwerk eine Überbetonung der Ästhetik festgehalten werden muss, findet sich drittens im späten Denken eine deutliche Unterordnung der Kunst unter die Religion.

II. Zur Genese von Schlegels später Ästhetik

Diese Grundcharakteristik einer christlichen Ästhetik entwickelt Schlegel nicht erst 1827. Vielmehr lässt sich schon zu Beginn des Jahrhunderts – im Zuge der sich intensivierenden religiösen Ausrichtung seines Denkens – ein erhöhtes Interesse für die bildende Kunst feststellen. Den äußeren Anlass dazu bot eine einzigartige historische Konstellation. So hatten die Revolutionäre mit der Enteignung des Adels und der Kirche und später Napoleon mit seinen inner- und außereuropäischen Raubzügen den Louvre „zum reichhaltigsten Museum aller Zeiten“ anschwellen lassen.⁴¹ Schlegel, der Deutschland 1802 resigniert verlassen hatte, um in Paris einen Neuanfang zu wagen, nahm sich daher vor, anhand dieser einzigartigen Sammlung dem deutschen Publikum einen Überblick über

³⁹ KFSa II, 183, 116.

⁴⁰ KFSa X, 238.

⁴¹ Eichner, Hans/Lelless, Norma, „Nachwort“, in: *Friedrich Schlegel. Gemälde alter Meister*. 2. verb. Aufl., Darmstadt, 1995, S. 149-168, hier: 151.

die Geschichte der europäischen Malerei zu geben. Zu diesem Zweck veröffentlichte er ab 1803 in verschiedenen Lieferungen der neu gegründeten Zeitschrift *Europa* seine Gemäldebeschreibungen.

Damit betrat Schlegel gleich in mehrfacher Hinsicht neuen Boden. Denn hatte er sich in seiner frühromantischen Phase noch vor allem mit Poesie und Literatur der Antike beschäftigt, die bildende Kunst – abgesehen von einigen beiläufigen Bemerkungen⁴² – aber seinem Bruder überlassen, bemühte er sich nun darum, seine frühromantische Theorie der Dichtkunst auf die Malerei anzuwenden. Entsprechend wird auch diese in den Gemäldebeschreibungen als wesentlich symbolisch verfasst charakterisiert. Andererseits führt die in diesen Jahren sich intensivierende Tendenz auf den Katholizismus aber auch zu entscheidenden Veränderungen, die schon in die Spätzeit von Schlegels Denken weisen. So wird die Aufgabe der Kunst abweichend von der frühromantischen Phase und entgegen den klassizistischen Entwürfen, wie sie etwa in Goethes *Propyläen* vorlagen, schon 1804 darin gesehen, „die Religion“ – später heißt es noch stärker: „die Kirche und den katholischen Glauben“ – „zu verherrlichen, und die Geheimnisse derselben noch schöner und deutlicher zu offenbaren, als es durch Worte geschehen kann“.⁴³ Und wenn Schlegel im Weiteren die Skulptur mit dem Körper, die Musik mit der Seele und die Malerei mit dem Geist in Zusammenhang bringt, dann antizipiert er bereits jene Aufteilung, die noch in der *Philosophie des Lebens* gelten wird.⁴⁴ Als Kunst des Geistes kommt der Malerei dabei auch hier eine Schlüsselstellung zu. Sie ist die höchste unter den Künsten, denn sie ist eines der „wirksamsten Mittel“, „sich mit dem Göttlichen zu verbinden, und sich der Gottheit zu nähern“.⁴⁵

In diesen allgemeinen Bestimmungen liegt schon der Grund für die zentralen Weichenstellungen von Schlegels christlicher Ästhetik. Diese folgen einem persönlichen Bekenntnis Schlegels: „Ich habe durchaus nur Sinn für die alte Malerei, nur diese verstehe ich

⁴² So schreibt Schlegel anlässlich des Dresdner Romantiker-Treffens im Sommer 1798, während dem man u. a. die Gemäldegalerie besuchte, die Schlegel bereits aus seiner früheren Zeit in Dresden gut kannte (vgl. KFSa XXIII, 50, 71 und 279 bzw. den späteren Rückblick: KFSa IV, 4f.), er sei versucht, „beyläufig auch in die Theorie der Malerey“ „zu pfuschen“ (KFSa XXIV, 145).

⁴³ KFSa IV, 79.

⁴⁴ Ebd., 74.

⁴⁵ Ebd., 71.

und begreife ich, und nur über diese kann ich reden.“⁴⁶ Entsprechend konzentriert sich Schlegel in seinen Schilderungen vor allem auf die frühe italienische und altdeutsche Malerei. Im Anschluss wird aber deutlich, dass die Faszination für die „*Heldenkünstler* der alten Zeit“⁴⁷ – für Mantegna, Bellini, Perugino, Raffael, Leonardo und Correggio bzw. Holbein, van Eyck und Dürer – keineswegs nur Schlegels subjektivem Geschmack folgt. Der Grund dafür liegt vielmehr in der Art der Behandlung: Besonders die frühen Maler, deren technisches Geschick noch nicht perfektioniert war, empfanden – so Schlegel – den religiösen Gehalt oft inniger und brachten das Ideal daher besser zum Ausdruck. Die Späteren hingegen versteigen sich auf Nebenansichten, konzentrieren sich auf malerische Raffinessen, jagen dem Effektvollen, den Sinnesreizen nach und finden so zu einer technischen Perfektion, die zwar ihresgleichen sucht, die andererseits aber den eigentlichen Zweck der Malerei vergessen lässt. Damit verfällt die Kunst – so Schlegel – in neueren Zeiten in eine „anfangs erzwungene und erkünstelte, zuletzt aber völlig oberflächliche und charakterlose, nichts sagende, flache Idealität.“ Die absolute Verfallsform stellt sich Schlegel zufolge in der „neuern niederländischen Schule“ dar, die den Zustand „elementarischer Auflösung in der Kunst“ markiert. In ihr seien:

alle nur denkbaren einzelnen Bestandteile eines vollständigen Gemäldewerks, aus ihrem lebendigen Zusammenhange heraus-[gerissen], und dann nicht bloß Landschaft und Portrait, sondern Küchen- und Speisekammergemälde, Jagd- und Hundegetümmel, Frucht-, Blumen- und Viehstücke, Stilleben und Kirchenperspektive, häusliche Szenen und scherzhafte Karikaturen, Schlachtenmalerei und halbkomische Volksgemälde, in bunter Abwechslung isoliert handel[t], und zur höchsten technischen Vollkommenheit [gesteigert], bis endlich in diesem chaotischen Gewirre von knechtischer Nachahmung aller möglichen rohen Naturgegenstände, die Kunst zur bloßen Technik herabgesunken und ihre ursprüngliche Idee ganz verloren gegangen war.⁴⁸

Einzig in der frühen italienischen und altdeutschen Malerei – so Schlegel – lässt sich ein „glückliche[s] Zusammentreffen der schönen Idee mit der technischen Vollkommenheit“ beobachten.⁴⁹ Ge-

⁴⁶ Ebd., 13.

⁴⁷ Ebd., 30.

⁴⁸ Ebd., 81.

⁴⁹ Ebd., 82.

rade hier schätzt Schlegel die wenigen, aber vollendeten Figuren, die durch „strenge, ja magre Formen“, scharfe Umrisse und individuelle Züge in „reine Verhältnisse“ gestellt sind, statt in „Haufen von Menschen“ und dem „Helldunkel“ der „Nacht und Schlag-schatten“ zu verschwinden.⁵⁰ Mit dieser Konzentration auf die Malerei des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts leistet Schlegel schließlich einen entscheidenden Beitrag zur Entdeckung der „noch unbekannte[n] Weltgegend der altdeutschen Kunstgeschichte“⁵¹ – in Zeiten des vorherrschenden Klassizismus und seiner Aversion gegen alles Mittelalterliche ein nicht zu überschätzendes Verdienst.

Eine zweite Bestimmung ist unmittelbar mit dieser ersten verbunden. Denn die alte Malerei wird zuvörderst ihrer christlichen Ausrichtung wegen von Schlegel präferiert. Sie ist es, „welche doch den ursprünglichen Begriff und Zweck der Kunst“ – die Verherrlichung der christlichen Religion – „viel reiner und richtiger zu erkennen“ gibt und so „der religiösen Bestimmung treuer war“ als alles Spätere.⁵² Dies zeigt sich vor allem in der Wahl der Gegenstände, die nicht der heidnischen, sondern der christlichen Mythologie als sinnlich darstellbarer Erscheinung des ewig Göttlichen entnommen sind. Entsprechend stellt der überwiegende Teil der von Schlegel in den Beschreibungen charakterisierten Gemälde christliche Themen dar. Denn gerade in der immer wieder erneuten Darstellung der „Mutter Gottes mit dem Kinde“ und der „Kreuzigung“ des Heilands liegt für Schlegel der Grund für die Höhe und Würde der alten Malerei.⁵³

Diese Charakteristik wendet Schlegel im Folgenden auch normativ. Da nämlich auch die alten Schulen die christlichen Gegenstände nicht erschöpft hätten und diese auf Grund der Undarstellbarkeit des Höchsten ohnehin einer unendlichen Variation fähig seien, stellen sie für Schlegel zugleich die Aufgabe auch für die Künftigen. Umso mehr sei aber zu bedauern, dass die Neuen sich – wie am Beispiel der Niederländer bereits angedeutet – anderen, profaneren Gegenständen zugewendet hätten. Nötig sei – so Schlegel –, dass „die Maler auf dem Wege fortgingen, den *Raffael*, *Leonardo* und *Perugino* gegangen sind, sich in ihre Ideen und

⁵⁰ Ebd., 14.

⁵¹ Ebd., 45.

⁵² Ebd., 80.

⁵³ Ebd., 91.

Denkart von neuem versetzten, in ihrem Geiste weiter fort erfänden, und so die neue Malerei an die alte zu dem schönsten Ganzen anschließen!“⁵⁴ Dieser Apell redet dabei also gerade keiner naiven Nachahmung das Wort.⁵⁵ Zwar soll sich die Bildung am Gebildeten orientieren; der Inhalt der Religion, der in der Malerei darzustellen ist, das innige religiöse Gefühl soll sich aber Schlegel zufolge mit Hilfe der Alten lediglich anregen lassen, um dann schließlich aus der subjektiven Erfahrung des Künstlers heraus neu dargestellt zu werden. Zu diesem Zweck empfiehlt Schlegel „den jetzigen Künstlern“ zum „sichersten Leitstern“⁵⁶ Dürer und Raffael – und gerade diese Empfehlung hat ihren Zweck nicht verfehlt. Denn schon wenige Jahre nach Erscheinen der Gemäldebeschreibungen fand sich eine Gruppe junger Maler zusammen, die sich nicht nur der christlichen Religion verpflichtete, sondern außerdem die von Schlegel aufgestellten Grundsätze der Malerei zu den ihren machte. Natürlich erfuhr dieser 1809 in Dresden als Abwendung vom zeitgenössisch vorherrschenden Klassizismus gegründete Lukasbund⁵⁷ auch aus anderen Quellen Anregungen: So galten den jungen Malern vor allem Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* von 1796 und Tiecks zwei Jahre später erschiener Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* als enthusiastische Vorbilder. Denn hier fand sich nicht nur die für die neudeutsche Malerei wesentliche Idee einer Erneuerung der Kunst im Geiste der christlichen Religion; auch der Faszination für die altdeutschen Meister, allen voran Dürer, hatten diese Autoren vorgearbeitet.

Zum einflussreichsten Vordenker aber wurde Friedrich Schlegel, der in seinen Gemäldebeschreibungen nicht nur eine wohl begründete systematische Basis für das Programm der neudeutschen Kunst lieferte, sondern diese darüber hinaus durch Anschauung der alten Kunstwerke selbst explizierte. Dazu bot ihm neben dem Louvre in Paris ab 1804 auch die rasch anwachsende Kölner Sammlung der Brüder Boisserée, die sich der flämisch-deutschen

⁵⁴ Ebd., 57.

⁵⁵ Dies scheint nicht zu sehen: Becker, Claudia, „Germania und Italia. Die Bedeutung der präraffaelitischen Malerei in der Kunstauffassung Friedrich Schlegels“, in: *Kunstliteratur als Italienerfahrung*, hg. v. Helmut Pfotenhauer, Tübingen, 1991, S. 222-241, hier etwa: 233f. oder 239ff.

⁵⁶ KFSa IV, 60.

⁵⁷ Vgl. dazu besonders ausführlich: Scholl, Christian, *Revisionen der Romantik. Zur Rezeption der „neudeutschen Malerei“ 1817-1906*, Berlin, 2012.

Malerei des Mittelalters widmete, vielfältig Gelegenheit.⁵⁸ Während Wackenroder und Tieck also eine ganze Generation junger Maler für die Tugenden der alten Künstler zu begeistern verstanden, lieferte Schlegel eine Theorie der Kunst, die anhand der Anschauung der Bilder selbst entwickelt worden war.⁵⁹ Außerdem ergriff er später öffentlich Partei für die Bewegung der neuen christlichen Malerei, zu der u.a. auch seine Stiefsöhne Philipp und Johannes Veit gehörten. Den Anlass dazu bot 1819 eine großzügig konzipierte Ausstellung der deutschen Künstler im Palazzo Caffarelli in Rom, die bei ihrem Ehrengast, dem österreichischen Kaiser, kein Gefallen gefunden hatte. In der Folge wurde Schlegel, der mit dem Kaiser und Metternich nach Rom gekommen war, daher gebeten, gegen die schlechte Presse anzuschreiben.⁶⁰ Dieser Bitte, der er 1819 mit *Über die deutsche Kunstausstellung in Rom* nachkam, folgte Schlegel umso lieber, als sie Gelegenheit bot, die neudeutsch-christliche Kunst gegen die Angriffe des Klassizismus – vor allem der Weimarer Kunstfreunde – zu verteidigen.

Meyer und Goethe hatten zwei Jahre zuvor in *Über Kunst und Altertum* den berühmten Aufsatz mit dem umständlichen Titel *Neu-deutsche religios-patriotische Kunst* publiziert und darin die „altertümelnde“ Bewegung auf breiter Front angegriffen.⁶¹ Gerade indem der Aufsatz aber die Genese der neudeutschen Malerei aus der Literatur heraus betonte – genannt wird neben Wackenroder und Tieck auch August Wilhelm Schlegels Gedicht *Der Bund der Kirche mit den Künsten* –, leistete er einen nicht geringen Beitrag zur Formierung der romantischen „Faction“.⁶² Als „schriftlicher Lehrer des neuen altertümelnden, katholisch-christelnden Kunstge-

⁵⁸ Vgl. Behler, Ernst, „Friedrich Schlegel und die Brüder Boisserée. Die Anfänge der Sammlung und ihr philosophischer Ausgangspunkt“, in: *Kunst als Kulturgut. Die Bildersammlung der Brüder Boisserée – ein Schritt in der Begründung des Museums*, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert u. Otto Pöggeler, Bonn, 1995, S. 30-41.

⁵⁹ Denn nach Schlegel darf „die Theorie der Kunst nie von der Anschauung getrennt werden“ (KFSA IV, 79).

⁶⁰ Anlass zu Unmut bot vor allem ein anonymen Aufsatz „Über die Kunstausstellung im Palaste Caffarelli zu Rom im April 1819“, der in der Beilage zur *Allgemeinen Zeitung* vom 23. Juli 1819, S. 393-396 erschienen war.

⁶¹ MA 11.2, 329. Goethe, Johann Wolfgang, *Sämtliche Werke. Nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe, hg. v. Karl Richter, München, 1985ff. (zitiert als: MA, Band und Seite). Vgl. auch: Büttner, Frank, „Der Streit um die ‚Neudeutsche religios-patriotische Kunst‘“, in: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft* 43 (1983), S. 55-76.

⁶² MA 11.2, 328.

schmacks“ – der christlich-mystischen wie der vaterländisch-patriotischen Strömung – galt denn auch Meyer und Goethe Friedrich Schlegel.⁶³ Entsprechend hieß es von den Nazarenern – wie Goethe die jungen Maler abschätzig nannte – sie seien die „Jünger des Klosterbruders und der Europa“.⁶⁴ Der Hauptfehler der gesamten Bewegung aber bestehe in nichts als der „beengende[n] Nachahmung der ältern Meister“.⁶⁵ Denn die „Vorliebe zum Veralterten“⁶⁶, die sich an den falschen Vorbildern orientiere, und die Kunst unrechtmäßig mit der Religion vermenge, führe zu einem patriotisch aufgeladenen „Rückschritt“ der Kunst.⁶⁷

Trotz des Nachdrucks, mit dem die Weimarer Kunstfreunde die schroffe Ablehnung der neuen Malerei kunsttheoretisch zu begründen versuchten, verfehlte der Aufsatz sein Ziel. Im Gegenteil bot er Schlegel sogar Gelegenheit, das eigene Profil zu schärfen und so seinerseits die Unzulänglichkeiten des Klassizismus zu benennen. Schon Wackenroder hatte 1796 gefragt: „Warum verdammt ihr den Indianer nicht, daß er indianisch, und nicht unsre Sprache redet? – Und doch wollt ihr das Mittelalter verdammen, daß es nicht solche Tempel baute wie Griechenland?“⁶⁸ Und ganz in diesem Sinne zielte nun auch Schlegel darauf, vor allem den Vorwurf der blinden Nachahmung zu entkräften: „*Nachahmen*, im eigentlichen Sinne des Worts nachahmen soll der Künstler überhaupt nicht“.⁶⁹ Da sich – zumal für den genuin historisch denkenden Schlegel – die Kunst aber nicht vom „Faden der Überlieferung losreißen“ könne, um „mit einemmale ganz neu und von vorne an[zu]fangen“⁷⁰, brauche es Vorbilder, in deren *Geiste* man zu Neuem gelange. Doch „jene Vorbilder“, so Schlegel, „möchten wohl ganz richtig gewählt sein, und der rechte Weg zum Ziele allerdings nicht eben *rückwärts* zu ihnen führen, wohl aber ganz erfüllt und durchdrungen von ihnen *vorwärts* zu einer neuen, [...] frisch lebendig aufblühenden, und wahrhaft neuen Kunst für die

⁶³ Ebd., 329.

⁶⁴ Ebd., 335.

⁶⁵ Ebd., 341.

⁶⁶ Ebd., 319.

⁶⁷ Ebd., 341.

⁶⁸ Wackenroder, Wilhelm Heinrich, „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“, in: *Wackenroder. Dichtung, Schriften, Briefe*, hg. v. Gerda Heinrich, Berlin, 1984, S. 141-247, hier: 179.

⁶⁹ KFSa IV, 246.

⁷⁰ Ebd., 239.

neue Zeit“.⁷¹ Goethes Missverständnis der neuen Kunst liegt also für Schlegel darin, die *Nachfolge im Geiste* mit der *Nachahmung der Form* verwechselt zu haben.⁷² Damit aber nicht genug, wird der abgewehrte Vorwurf geradewegs zurückgegeben. Entsprechend spricht Schlegel von der „falschen antikischen Nachahmung“⁷³, denn der fröstelnde Klassizismus taue ohnehin nicht als Muster der Malerei, weil er selbst sich maßgeblich an der antiken Plastik orientiere, „die Malerei“ aber, so Schlegel, „sei Malerei und nichts anders“⁷⁴

Die Folge dieses Streits war eine „irreparable Erschütterung des [...] klassizistischen Systems“⁷⁵ und ein enormer Erfolg des „klosterbrudrisierende[n], sternbaldisierende[n] Unwesen[s]“.⁷⁶ So rückten die Nazarener während der 1820er Jahre in die Schlüsselstellen des deutschen Kunstbetriebs auf und dominierten die Akademien in Düsseldorf, Berlin, Frankfurt – wo Philipp Veit Direktor des Städel wurde – und München. Wenn Schlegel diesen Erfolg 1825 mit den Worten beschrieb, dass „[d]er wieder erweckte und neu hergestellte beßre, tiefe und fromme, christliche Sinn [...] mehr und mehr auch in der Kunst die Oberhand“⁷⁷ gewinne, so kann dies folglich auch als eine Anerkennung seiner eigenen Bemühungen gelesen werden.

III. Hegel, Schlegel und das Ende der Kunst

Gerade vor dem Hintergrund dieses Erfolgs der maßgeblich durch Schlegel beeinflussten neudeutschen Kunst, stellt sich nun umso dringlicher die Frage, warum Hegel in seiner Ästhetik nicht direkt auf sie zu sprechen kommt. Denn bestenfalls kann ja die durch und durch polemische Stelle – „Es hilft da weiter nichts, sich vergangene Weltanschauungen wieder, sozusagen substantiell, aneignen [...] zu wollen, als z. B. katholisch zu werden, wie es in neueren

⁷¹ Ebd., 247f.

⁷² Vgl. zum Kontext dieser Unterscheidung: Büttner, „Neudeutsche religios-patriotische Kunst“, S. 65ff.

⁷³ KFSa IV, 252.

⁷⁴ Ebd., 77.

⁷⁵ Büttner, „Neudeutsche religios-patriotische Kunst“, S. 68.

⁷⁶ MA 6.2, 537.

⁷⁷ KFSa IV, 259.

Zeiten der Kunst wegen viele getan⁷⁸ – auf die Nazarener bezogen werden. Es sieht folglich so aus, als habe sich Hegel – obgleich er seine Ausführungen zur romantischen Malerei der Italiener vor allem aus den *Italienische[n] Forschungen* Carl Friedrich Rumohrs exzerpiert, eines Malers und Autors also, der selbst den Nazarenern nahe stand – nicht näher mit Idee und Ziel der neu-deutschen Kunst geschweige der späten Ästhetik Schlegels beschäftigt.

Dies überrascht insofern, als sich im Vorangegangenen auch Gemeinsamkeiten zwischen Hegel und Schlegel ergaben. So erinnert etwa die Anordnung der Künste, wie sie Schlegel in der *Philosophie des Lebens* auseinanderlegt, an die Struktur, in die Architektur, Plastik, Malerei, Musik und Poesie bei Hegel gebracht sind. Bemerkenswert ist zudem, dass sich auch die Ausführungen zur historischen Genese der Künste ähneln. So bemerkt Schlegel etwa in der *Philosophie des Lebens*, dass während die Architektur und Plastik als Künste der griechisch-römischen Antike das Formale betonen, sich im Orientalischen und dem Mittelalter eher das Symbolische findet.⁷⁹ Und auch der Begriff des Symbols selbst verweist bei Schlegel keineswegs nur auf die dahinterstehende Theorie der Andeutung des Absoluten. Er markiert vielmehr zugleich – und dies wiederum in deutlicher Übereinstimmung mit Hegel – ein Grundcharakteristikum der romantischen Kunstform.

Diese offensichtlichen Übereinstimmungen dürfen aber den Blick für die eklatanten Differenzen nicht verdecken. Ein erster paradigmatischer Unterschied ergab sich schon im Vorangegangenen bzgl. der Bewertung der neuen niederländischen Malerei. Während Schlegel diese – wie oben gezeigt – als absolute Verfallsform der neuzeitlichen Malerei charakterisiert, bildet sie für Hegel gerade deren höchste Stufe. Denn hier, in den Selbstdarstellungen eines stolzen, selbstbewussten Bürgertums, zeigt sich das „Herübertreten aus der Kirche und den [...] Gestaltungen der Frömmigkeit zur Freude am Weltlichen als solchem“.⁸⁰ Was Hegel also als Beleg für die sich emanzipierende, freie Kunst wertet, gilt Schlegel geradezu entgegengesetzt als falsche, säkulare Tendenz. Damit ist der Hauptunterschied schon markiert. Denn während Hegel im Ende der romantischen Kunst den Anfang eines thema-

⁷⁸ *Ästhetik*, TWA 14, 236.

⁷⁹ KFSa X, 234.

⁸⁰ *Ästhetik*, TWA 15, 128.

tisch offenen, auf „Breite und Mannigfaltigkeit des Stoffs“ bezogenen, nichts und niemand verpflichteten Kunstschaffens sieht⁸¹, will Schlegel die Malerei gerade wieder auf ihre ursprüngliche Aufgabe, die Verherrlichung der Religion, verpflichten. Paradigmatisch zeigt sich dieser Unterschied an einer berühmten Metapher: „Mögen wir“ so hatte Hegel in seiner Ästhetik gesagt „die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden und Gottvater, Christus, Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen – es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr.“⁸² Vielleicht polemisierte Hegel damit bewusst gegen Wackenroder. Denn dieser hatte dem Protagonisten seiner *Herzensergießungen* den Wunsch in den Mund gelegt: „Daß ich dann vor den unsterblichen Werken der großen Künstler niederknie und ihnen alle meine Bewunderung und Liebe bekenne“.⁸³ Das Niederknien markiert also beispielhaft die Differenz. Gleiches darf wohl auch für Friedrich Schlegel gelten. Mit dessen christlicher Ästhetik geht folglich eine Engführung der Malerei auf die christlichen Gegenstände einher. So schätzt Schlegel zwar bspw. die aus der christlichen Bildtradition erwachsenen Märtyrer-Darstellungen⁸⁴, während Hegel diese „häßliche[n], widrige[n], ekelhafte[n] Äußerlichkeiten“ ihrer zu großen „Entfernung von der Schönheit“ wegen ablehnt⁸⁵; moderne, nicht auf christliche Inhalte konzentrierte Kunst aber, dürfte sich mit dem späten Schlegel kaum denken lassen.

Seinen Grund hat dieser Fundamentalunterschied freilich in der jeweiligen Systemarchitektur. Während sich nämlich für Hegel in Anlehnung an die Gliederung der *Enzyklopädie* im absoluten Geist die Folge: Kunst – Religion – Philosophie ergibt, gilt für den späten Schlegel, wie oben bereits dargestellt, die Reihe: Philosophie – Kunst – Religion. Demnach bildet der religiöse Glaube das vorzügliche Medium, um zu Gott zu gelangen. Die Philosophie hingegen erscheint als die niedrigste Form, denn sie tritt in Ihrer Fähig-

⁸¹ *Ästhetik*, TWA 14, 238. Vgl. dazu die Beiträge von Klaus Vieweg und Erzsébet Rózsa in diesem Band.

⁸² *Ästhetik*, TWA 13, 142.

⁸³ Wackenroder, „Herzensergießungen“, S. 147.

⁸⁴ KFSA IV, 91. Vgl. auch KFSA II, 185, 124 und Meyer, Anne-Rose, „Zur ästhetischen Problematik des christlichen Martyriums. Friedrich Schlegels Schrift ‚Zweiter Nachtrag alter Gemälde‘ (1804)“, in: *Schmerzifferenzen. Physisches Leid und Gender in kultur- und literaturwissenschaftlicher Perspektive*, hg. v. Iris Hermann u. Anne-Rose Meyer, Königstein, 2006, S. 143-168.

⁸⁵ *Ästhetik*, TWA 14, 162.

keit, sich dem Absoluten mittels der Vernunft zu nähern, noch hinter die Kunst zurück, die selbst wiederum *ancilla theologiae* ist. Genau in diesem Sinne hatte Schlegel schon 1803 festgehalten: Die „Philosophie ist ein Versuch, das Unendliche zu wissen; Poesie ein Streben, es anschaulich darzustellen, anzudeuten; Religion, es wiederherzuführen, mit dem Menschen zu verbinden, d. h. Glauben.“⁸⁶

Indem aber wie bei Hegel, so auch bei Schlegel, die Religion auf die Kunst folgt, stellt sich die Frage, ob und wenn ja in welchem Sinn ein *Ende der Kunst* auch bei Schlegel denkbar wäre? Tatsächlich spricht Schlegel der Kunst gleich in mehrfacher Hinsicht einen Vergangenheitscharakter zu. So habe, meint Schlegel in Übereinstimmung mit Hegel, die Plastik in der Antike eine Vollkommenheit erreicht, die nicht zu übertreffen sei.⁸⁷ Aber auch in Bezug auf die romantische Malerei stellt Schlegel 1803 fest: „Tizian, Correggio, Julio Romano, Andrea del Sarto etc., das sind für mich die letzten Maler“.⁸⁸ Mit ihnen beginnt nach dem Höhepunkt der präraffaelitischen Malerei „unstreitig das Verderben der Kunst“⁸⁹, das seinen Tiefpunkt in der nicht zu überbietenden technischen Perfektion der jüngeren Niederländer findet. Insofern wird Schlegel die Geschichte der Kunst zu einer Geschichte des stetigen Verfalls, einem „Irrsal moderner Ästhetik“.⁹⁰ Hinzu kommt, dass die Kunst als solche immer nur noch fragmentarisch sein kann. Zum einen, weil sie auf Grund ihrer symbolischen Verfasstheit das Göttliche immer nur indirekt, und damit inadäquat darzustellen vermag; zum anderen, weil sie nur bruchstückhaft überliefert ist: „Das Ganze der Kunst ist nicht mehr vorhanden, es ist zerstört; nur verlorne einzelne Spuren derselben sind uns geblieben“.⁹¹ Entsprechend ist also auch die christliche Kunst notwendig fragmenta-

⁸⁶ KFSA XI, 108. Entsprechend heißt es bei Schlegel auch: „Es ist in Erinnerung zu bringen, daß die Notwendigkeit der Poesie [sich] auf das Bedürfnis [gründet], welches aus der Unvollkommenheit der Philosophie hervorgeht, das Unendliche darzustellen“ (z. n. Frank, Manfred, „Allegorie, Witz, Fragment, Ironie. Friedrich Schlegel und die Idee des zerrissenen Selbst“, in: Ders. *Auswege aus dem Deutschen Idealismus*, Frankfurt am Main 2007, S. 117-138, hier: 138).

⁸⁷ KFSA X, 233. Vgl. Hegels ganz ähnliches Diktum: „Schöneres kann nicht sein und werden“ (*Ästhetik*, TWA 14, 128).

⁸⁸ KFSA IV, 13.

⁸⁹ Ebd., 56.

⁹⁰ Ebd., 95.

⁹¹ Ebd., 80.

risch, was Schlegel im Torso des unvollendet gebliebenen Kölner Doms beispielhaft verkörpert sah.⁹²

Gerade der Gedanke der radikalen Unabgeschlossenheit der Kunst, die ein Erbe der frühromantischen Phase des Schlegelschen Denkens ist, hält andererseits aber die Möglichkeit einer neuen Blüte prinzipiell offen. Denn eben weil die indirekte, symbolische Darstellung notwendig inadäquat bleiben muss, zwingt sie zu immer neuen Versuchen und führt so gerade zu einer *Kunst ohne Ende*. Entsprechend hat für Schlegel auch weder die frühe italienische noch die altdeutsche Malerschule ihre Themen vollständig erschöpft und ihre Ziele vollendet. Der „christliche Zyklus“ kann also noch immer Anregung für Neues sein.⁹³ Und genau in diesem Sinne hatte sich Schlegel bereits 1805 gefragt: „*Ist es wahrscheinlich, daß auch jetzt in unsrer gegenwärtigen Zeit noch von neuem ein wahrer Maler wieder entstehen und sich erheben wird?*“⁹⁴ und die Antwort sogleich mitgeliefert: „Wahrscheinlich ist es eben nicht; aber wer möchte die absolute Unmöglichkeit behaupten?“⁹⁴ Insofern hätte es Schlegel vielleicht nicht überrascht, wenn er die Wiederaufnahme der Bauarbeiten am Kölner Dom und dessen Fertigstellung noch miterlebt hätte. In den Nazarenern jedenfalls sah Schlegel am Ende seines Lebens jene Malerschule, die seiner Idee einer *neuen*, christlichen Kunst am ehesten folgen sollte.

⁹² Ebd., 177ff.

⁹³ Ebd., 94 vgl. aber auch 57, 79ff.

⁹⁴ Ebd., 147.

Friedrich Nietzsche: Tod der Kunst und Tod Gottes

Gleich auf den ersten Blick erscheinen die Themen „Tod der Kunst“ und „Tod Gottes“ in Nietzsches Philosophie als zwangsläufig miteinander verknüpft, bezieht sich doch der angekündigte Tod in beiden Fällen auf ein Absolutes. Wenn außerdem einer weit verbreiteten Interpretation zufolge der Kern dieser Philosophie gerade in der Negation alles Absoluten besteht, so ist nicht verwunderlich, dass Gott und die Kunst das gleiche tödliche Schicksal erleiden. Es zeigt sich jedoch, dass die Kunst auch nach der Verkündigung ihres Todes ein Absolutes verkörpert.

Im *Versuch einer Selbstkritik*, dem neuen Vorwort zur dritten Auflage der *Geburt der Tragödie* von 1886, fasst Nietzsche den Sinn seines Jugendwerks in der Formel „Artisten-Metaphysik“ zusammen¹, was zeigt, dass er die Kunst zu jenem Zeitpunkt noch immer als ein Absolutes versteht. Doch als er einige Jahre später erneut über sein erstes Werk nachdenkt, kommt er genauer auf den Sinn zu sprechen, den diese Metaphysik und dieses Absolute in der *Umwertung* erlangt haben, die aus einem erreichten *nihilistischen* Bewusstsein entspringt. In einem Fragment (17[3]) von Mai-Juni 1888 schreibt Nietzsche, dass der Pessimismus in der *Geburt der Tragödie* in Wahrheit ein Nihilismus sei, und dass dieser Nihilismus „als die Wahrheit gilt“. Eine solche Wahrheit ist im nihilistischen Bewusstsein jedoch nicht mehr die „oberste Macht“. Als tiefere Instanz hat sie ein „Wille zum Schein, zur Illusion, zur Täuschung, zum Werden und Wechseln“² abgelöst. Diese tiefere Instanz wird weiterhin durch die Kunst verkörpert, nach deren Status jede andere theoretische Tätigkeit gemessen wird: „Metaphysik,

¹ GT, KSA, 1, 13. Nietzsches Werke werden zitiert nach Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München, 1988 (KSA), gefolgt von Band- und Seitenangabe. Zur Abkürzung einzelner Werke werden folgende Siglen verwendet: GT – *Die Geburt der Tragödie*; FW – *Die fröhliche Wissenschaft*; ZA – *Also sprach Zarathustra*; MAM – *Menschliches, Allzumenschliches*; GM – *Zur Genealogie der Moral*; WS – *Der Wanderer und sein Schatten*; NF – *Nachgelassene Fragmente*.

² NF, KSA, 13, 522.

Religion, Moral, Wissenschaft – Alles nur Ausgeburten seines [sc. des Menschen] Willens zur Kunst, zur Lüge, zur Flucht vor der ‚Wahrheit‘“.³ In einem kurz zuvor verfassten Fragment (11[415]) hatte Nietzsche, ebenfalls mit Bezug zur *Geburt der Tragödie*, die Züge dieser „Wahrheit“ beschrieben:

Hier fehlt der Gegensatz einer wahren und scheinbaren Welt: es giebt nur Eine Welt, und diese ist falsch, grausam, widersprüchlich, verführerisch, ohne Sinn ... Eine so beschaffene Welt ist die wahre Welt ... *Wir haben Lüge nöthig*, um über diese Realität, diese „Wahrheit“ zum Sieg zu kommen das heißt, um zu *leben* ... Daß die Lüge nöthig ist, um zu leben, das gehört selbst noch mit zu diesem furchtbaren und fragwürdigen Charakter des Daseins ...

Deshalb muss man sich nach wie vor auf das Absolute der Kunst berufen: „Die Kunst und nichts als die Kunst“, aber nur insofern sie „die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben, das große Stimulans zum Leben“ ist.⁴

Nietzsche kann zu diesem Zeitpunkt eine Kontinuität mit den Themen der *Geburt der Tragödie* ausmachen, weil schon dort der Status der Kunst als Lüge anerkannt wurde. Was er jetzt als nihilistisches Bewusstsein des Daseins beschreibt, hatte er bereits beim griechischen Menschen erkannt, der „die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins [kannte und empfand]“; um leben zu können, „musste er vor sie hin die glänzende Traumgeburt der Olympischen stellen“. Die olympische Welt entsprang aus demselben „Trieb, der die Kunst in's Leben ruft“, und durch den „sich der hellenische ‚Wille‘ einen verklärenden Spiegel vorhielt.“⁵ Der Sinn der Kunst bei den Griechen ist also in dem Ausruf eingeschlossen, der das Buch beschließt: „Wie viel musste dies Volk leiden, um so schön werden zu können!“⁶

Wenn die Kunst ein bewusster *Wille zum Schein*, ein *Stimulans* zum Leben ist, so schreibt sich ihre Bedeutung zwangsläufig in die Grenzen des Lebens ein. Selbst ihr Anspruch auf einen ewigen, absoluten Wert, auf Unsterblichkeit, scheint seiner wahren Natur nach, nämlich als eine symbolische Entschädigung, dem Tod geweiht. Im Grunde sind auch die olympischen Götter, Erzeugnis des künstlerischen Triebes, davon betroffen: „So rechtfertigen die Göt-

³ NF, KSA, 13, 520.

⁴ Ebd., 193 f.; vgl. auch 17[3], NF, KSA, 13, 521.

⁵ GT, KSA, 1, 35 f.

⁶ Ebd., 156.

ter das Menschenleben, indem sie es selbst leben“, und dies ist „die allein genügende Theodicee“. ⁷ Folglich erlangt die Formel von der *ästhetischen Rechtfertigung der Welt* – „denn nur als *aesthetisches Phänomen* ist das Dasein und die Welt ewig *gerechtfertigt*“ ⁸ –, die in der *Geburt der Tragödie* zweimal vorkommt ⁹, im Licht der Betrachtungen des späten Nietzsche einen unverkennbar nihilistischen Sinn. Immer deutlicher tritt dieser an den Stellen hervor, an denen Nietzsche die Formel aufgreift: ein erstes Mal im Aph. 107 der *Fröhlichen Wissenschaft* (*Unsere letzte Dankbarkeit gegen die Kunst*) – hier ist die Kunst „der gute Wille zum Schein“, der uns, „als ästhetisches Phänomen“, „das Dasein immer noch *erträglich*“ macht ¹⁰; ein zweites Mal im *Versuch einer Selbstkritik*, wo er die Formel heranzieht, um den verborgenen antichristlichen Sinn der *Geburt der Tragödie* zu verdeutlichen. ¹¹ Überdies fordert Nietzsche hier die „jungen Romantiker“ auf, „die Kunst des diesseitigen Trostes“ als Heilmittel gegen den Pessimismus zu erlernen, so dass sie „alle metaphysische Trösterei“ „zum Teufel schicken“ können. ¹² In diesem Sinn bezeichnet er die Griechen im Vorwort zur Zweitauflage der *Fröhlichen Wissenschaft* (1887) als „oberflächlich – aus Tiefe“:

Oh diese Griechen! Sie verstanden sich darauf, zu *leben*: dazu thut Noth, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehen zu bleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an Worte, an den ganzen Olymp des Scheins zu glauben! ¹³

Wenn die Kunst also schon im frühen Denken Nietzsches eine sterbliche Natur hat, die den Nihilismus ankündigt, gilt es der Frage nachzugehen, ob und inwiefern dies mit dem Tod Gottes zusammenhängt.

Als erstes ist anzumerken, dass schon beim ersten Auftreten der beiden Themen eine Verbindung zwischen ihnen zu existieren scheint. In der *Geburt der Tragödie* ist, wenn auch nicht vom Tod der Kunst, so doch vom Tod *einer* Kunst die Rede; und Nietzsche

⁷ Ebd., 36.

⁸ Ebd., 47.

⁹ Das zweite Mal mit dem ausdrücklichen Hinweis auf eine „Metaphysik der Kunst“, in der „selbst das Hässliche und Disharmonische ein künstlerisches Spiel ist, welches der Wille [...] mit sich selbst spielt“: vgl. *GT*, KSA, 1, 152.

¹⁰ *FW*, KSA, 3, 464.

¹¹ Vgl. *GT*, KSA, 1, 18.

¹² Ebd., 22.

¹³ *FW*, KSA, 3, 352.

spricht hier zwar nicht vom Tod *Gottes*, aber doch vom Tod *eines* Gottes. So heißt es am Anfang von Kap. 11:

Wie einmal griechische Schiffer zu Zeiten des Tiberius an einem einsamen Eiland den erschütternden Schrei hörten „der grosse Pan ist todt“: so klang es jetzt wie ein schmerzlicher Klage-ton durch die hellenische Welt: „die Tragödie ist todt“.¹⁴

Dieser Passus stammt aus Plutarchs *de defectu oraculorum* (XVII, C). Karl Schlechta vermutete¹⁵, dass Nietzsche die Stelle nicht direkt dem antiken Text entnommen habe, sondern nach einem der französischen Moralisten – Charron oder Pascal – zitierte, die er während seiner kurzen Teilnahme am Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 erstmals las. Dieser Hypothese zufolge steht die Anspielung also in einem auf das Christentum bezogenen Kontext.

Vor Schlechta war aber schon Martin Heidegger zu der Überzeugung gekommen¹⁶, dass Pascal Nietzsches Quelle war, wenn er Pascals Satz – „Le grand Pan est mort“¹⁷ – gleich im Anschluss an eine Stelle aus *Glauben und Wissen* (1802) zitiert, an der Hegel von dem „Gefühl“ spricht, „worauf die Religion der neuen Zeit beruht“, dem Gefühl nämlich „Gott selbst ist tot“¹⁸, und zur Stützung seiner These ebenfalls einen *Gedanken* von Pascal verwendet: „La nature est telle qu'elle marque partout un Dieu perdu dans l'homme et hors de l'homme.“¹⁹ Unmittelbar danach zitiert Heidegger den vollständigen Text des Aph. 125 (*Der tolle Mensch*) aus der *Fröhlichen Wissenschaft* und stellt so eine Sinnkontinuität zwischen der Stelle aus der *Geburt der Tragödie* und dem Thema vom Tod Gottes her. Um diese Kontinuität zu belegen, hatte Heidegger einige Zeilen vorher ein Fragment aus der Entstehungszeit der *Geburt der Tragödie* ziemlich ungenau zitiert: „Ich glaube an das urgermanische Wort: alle Götter müßen sterben“. In Wirklichkeit ist der Text des Fragments (5[57]) noch enger mit Heideggers Themen verknüpft: „„Alle Götter müssen sterben“ die urdeutsche Vorstellung, die die Wissenschaft mit höchster Kraft bis jetzt

¹⁴ GT, KSA, I, 75.

¹⁵ Schlechta, Karl, *Nietzsches großer Mittag*, Frankfurt a. M., 1954, S. 24 f.

¹⁶ Heidegger, Martin, *Nietzsches Wort „Gott ist tot“* [1943], in: *Holzwege*, Frankfurt am Main, 1980, 6. Aufl., S. 210.

¹⁷ *Pensées*, 695 Brunschvig.

¹⁸ *Jenaer Schriften*, TWA 2, 432.

¹⁹ *Pensées*, 441 Brunschvig.

durchführt.²⁰ Es sei daran erinnert, dass der Satz, den Nietzsche Plutarch (oder Pascal) entnommen hat, auch in zwei weiteren Fragmenten (5[116] und 7[8])²¹ aus derselben Zeit auftaucht.

Barbara von Reibnitz hat jedoch auf die wahre Bedeutung von Plutarchs Anekdote hingewiesen, die in einem ganz anderen Kontext erzählt wird, nämlich im Rahmen eines „Gespräch[s] über die Sterblichkeit von Dämonen, im Unterschied zur Unsterblichkeit der Götter“. Da die Anekdote in einer Zeit (dem Zeitalter des Kaisers Tiberius) angesiedelt ist, die mit dem irdischen Leben Christi zusammenfällt, verstehen die christlichen Apologeten (insbesondere Eusebius von Caesarea in der *praeparatio evangelica*) den Tod Pans „als Allegorie des Untergangs der antiken Götterwelt, verursacht durch den Sieg des Christentums“. Nietzsche greift auf diese Anekdote zurück, um eine Parallele zu ziehen zwischen dem Untergang der Tragödie und dem „Tod des Pan als der symbolischen Zäsur zwischen nichtchristlicher und christlicher Antike“. Der Tod Pans, eines Dämons, der seit der hellenistischen Kultur mit Dionysos verknüpft war, „läßt den Tod des Dionysos assoziieren und weiter den Tod der Tragödie, der auf einer weiteren Stufe das Ende der griechischen Kultur bedeutet.“²² Somit bestätigt sich, dass der Tod einer Kunstform – zumal derjenigen, die für Nietzsche die höchste Kunstform überhaupt war – im Tod eines Gottes (Dionysos) seinen symbolischen Ausdruck findet. Der Tod des Gottes der Tragödie deckt sich also mit dem Tod der Tragödie selbst, und die Themen ‚Tod der Kunst‘ und ‚Tod Gottes‘ sind schon in Nietzsches erstem Werk miteinander verknüpft.

Man kann daher die Annahme wagen, dass in dem Satz „der grosse Pan ist todt“ mehr vorweggenommen wird als der bloße „rhythmus“ des späteren Satzes „Gott ist tot“, wie Michael Stephen Silk und Joseph Peter Stern vermuten.²³ Man darf annehmen, dass die Assoziation zwischen Tod *der Kunst* und Tod *Gottes* aufgrund eines der Kunst und der Göttlichkeit gemeinsamen Wesenszugs möglich ist und dass dieser gemeinsame Wesenszug in ihrer Sterblichkeit besteht. Lesen wir vor diesem Hintergrund die Frage, die

²⁰ NF, KSA, 7, 107.

²¹ Ebd., 125 und 138.

²² von Reibnitz, Barbara, *Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (Kapitel 1-12)*, Stuttgart, 1992, S. 289-290.

²³ Silk, Michael Stephen, Stern, Joseph Peter, *Nietzsche on tragedy*, Cambridge, 1981, S. 244.

„der tolle Mensch“ (in den Schlusszeilen des Aph. 125 der *Fröhlichen Wissenschaft*) an jene richtet, die ihn aus den Kirchen verjagt haben, in denen er sein *Requiem aeternam deo* anstimmte: „Was sind denn diese Kirchen noch, wenn sie nicht die Gräfte und Grabmäler Gottes sind?“²⁴ Die Tempel der Christenheit – auch sie eine Kunstform – sind zu Denkmälern geworden, in denen die Erinnerung an einen *toten Gott* wachgehalten wird. Diese Erinnerung schließt eine unerfreuliche körperliche Dimension ein, die das sterbliche Schicksal Gottes enthüllt: „Hören wir noch Nichts von dem Lärm der Todtengräber, welche Gott begraben? Riechen wir noch Nichts von der göttlichen Verwesung? – auch Götter verwesen!“²⁵ Erst wenn auch jene Denkmäler eingestürzt sind, wird die Zeit der Trauer, die mit dem Tod Gottes beginnt, zu Ende sein und die *Trauerarbeit* ihre Funktion erfüllt haben. Dann erst wird Zarathustra ausrufen können:

Wenn ich je frohlockend sass, wo alte Götter begraben liegen, welt-segnend, weltliebend neben den Denkmalen alter Welt-Verleumder: – / – denn selbst Kirchen und Gottes-Gräber liebe ich, wenn der Himmel erst reinen Auges durch ihre zerbrochenen Decken blickt; gerne sitze ich gleich Gras und rothem Mohne auf zerbrochnen Kirchen.²⁶

Wenn sich der Tod Gottes also in der Sterblichkeit der Kunst vollzieht, muss Nietzsche sich dieser Sterblichkeit bewusst geworden sein, bevor er den Tod Gottes gedanklich formulierte. Nun ist in der *Geburt der Tragödie* der Tod der antiken Tragödie nur die Voraussetzung dafür, dass diese dank einer auf der „heraklesmässige[n] Kraft der Musik“²⁷ – d. h. der Musik Wagners – beruhenden „*Mysterienlehre der Tragödie*“ wiederaufersteht. Es ist alles andere als nebensächlich, dass Nietzsche sich zur Beschreibung der Kraft dieser Musik eines Bildes bedient, das in umgekehrtem Sinn in Bezug auf den Tod Gottes wiederkehrt. Wagner sagte von der „Civilisation“, so Nietzsche, „dass sie von der Musik aufgehoben werde wie der Lampenschein vom Tageslicht.“²⁸ Genau dies kann nach dem Tod Gottes nicht mehr geschehen. Vielmehr wird dann der tolle Mensch „am hellen Vormittage“ eine

²⁴ *FW*, KSA, 3, 482.

²⁵ Ebd., 481.

²⁶ *Za*, KSA, 4, 288.

²⁷ *GT*, KSA, 1, 73.

²⁸ Ebd., 55 f.

Laterne anzünden müssen, und da „immerfort die Nacht und mehr Nacht“ kommt, wird er sich fragen: „Müssen nicht Laternen am Vormittage angezündet werden?“²⁹

Nach seiner Abkehr von Wagner wird der Tod der Kunst für Nietzsche zu dem Ereignis, das der Kunst erst den Charakter des Absoluten verleiht. Dieses Absolute der Kunst ist aber nichts anderes als ihre Fähigkeit zu offenbaren, dass ihr der Tod wesenseigen ist. So schreibt Nietzsche im Aph. 223 (*Abendröthe der Kunst*) in *Menschliches, Allzumenschliches*: „Vielleicht dass niemals früher die Kunst so tief und seelenvoll erfasst wurde, wie jetzt, wo die Magie des Todes dieselbe zu umspielen scheint“. Der Tod erweist sich also als ureigenster Wesenszug der Kunst, was damit zusammenhängt, dass sie eine grundlegende Wandlung erfahren hat. Sie ist nicht mehr *die Kunst der Zukunft*, also die Musik Wagners, wie in der *Geburt der Tragödie*, sondern spricht von der Vergangenheit: „Das Beste an uns ist vielleicht aus Empfindungen früherer Zeiten vererbt, zu denen wir jetzt auf unmittelbarem Wege kaum mehr kommen können“. Gerade im letzten Akt, im Akt des Todes, erstrahlt diese Vergangenheit in vollem Glanz: „Die Sonne ist schon untergegangen, aber der Himmel unseres Lebens glüht und leuchtet noch von ihr her, ob wir sie schon nicht mehr sehen“. In diesem ‚Noch-Leuchten‘ nach dem Untergang steckt die Wahrheit der Kunst. Der Tod ist kein bloßes Verschwinden, sondern ist selbst eine Spur, eine „rührende Erinnerung“, ein „herrliches Ueberbleibsel“.³⁰

Die Verwendung des Wortes *Abendröte* statt des üblichen *Untergangs* im Titel des Aphorismus weist unübersehbar darauf hin, dass das Wesen im Augenblick des Todes aufscheint, der Sonne vergleichbar, die am *Abend* beim Untergehen *rot* schimmert. Bezeichnenderweise verwendet Nietzsche in einem weiteren Aphorismus, dem Aph. 474 (*Die Entwicklung des Geistes, vom*

²⁹ FW, KSA, 3, 480 f. Nietzsche entnimmt diese Beschreibung des tollen Menschen den Mitteilungen über Diogenes von Sinope (den Zyniker), von denen Diogenes Laertios (VI, 41) berichtet: „Er ging am hellichten Tag mit einer Laterne in der Hand umher und sagte: ‚Ich suche einen Menschen‘“. Möglicherweise ist hier aber auch ein Echo der Worte des Häretikers Vigilantius gegen den Reliquienkult zu vernehmen, die Voltaire wiedergibt: „Les coutumes des idolâtres se sont introduites dans l’Église; on commence à allumer des flambeaux en plein midi“ (Voltaire, *Traité sur la tolérance*, in: *Mélanges*, Paris, 1961, S. 1245 Anm. 1).

³⁰ MAM, KSA, 2, 186.

Staate gefürchtet), denselben Ausdruck, um den Untergang der athenischen Kultur zu beschreiben. Auch sie erstrahlt im Augenblick ihres Untergehens, wiederum dank der Kunst, die hier durch die Prosa des Thukydides verkörpert wird: „Thukydides lässt sie, unmittelbar bevor die Nacht über Athen kommt [...] noch einmal wie eine verklärende Abendröthe aufleuchten.“³¹ Das Partizip *verklärend* hat offensichtlich eine theologische Konnotation und ist im Sinn der *Verklärung* Christi zu verstehen. Es bezeichnet das ‚Verklärende‘ und ‚Verherrlichende‘. Die Abendröte ist also das letzte Licht, das auf die Dinge fällt und sie uns in ihrer *Herrlichkeit*, das heißt in ihrer Wahrheit, wiedergibt, kurz bevor sie endgültig erlöschen. Dass dieses Bild in seinem Gedanken und dem gewählten Ausdruck von Wagner herrührt, belegt das Fragment (11[10]) vom Sommer 1875, in dem die Atmosphäre des Schlussakts der *Götterdämmerung* folgendermaßen beschrieben wird: „Alles Abendröthe, Sommerluft, Spätsommer, tiefes Glühen, Trauer webt in allem. Siegfried von seinen Thaten erzählend die rührende Erinnerung. Tragisch jäh bricht die Nacht ein.“³²

Wie wir gesehen haben, benutzt Nietzsche bei der Beschreibung des Todes der Kunst, der als Abendröte dargestellt wird, Bilder, die auf das Sonnenlicht Bezug nehmen. Ähnliche Bilder, wenngleich in enger astronomischem Sinn, tauchen auch in den Worten des *tollen Menschen* im Aph. 125 der *Fröhlichen Wissenschaft* auf, wo sie die Folgen des Todes Gottes beschreiben: „Was thaten wir, als wir diese Erde von ihrer Sonne losketteten? Wohin bewegt sie sich nun? Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? [...] Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts?“³³ Während die Kunst noch im Untergang, durch den Tod und über ihn hinaus, eine Sehnsucht hervorruft, die Freude und Nahrung verschafft, löst der Tod Gottes offensichtlich Bestürzung und Schuldgefühl aus. Das blendende Sonnenbild der Kunst in der Abendröte tritt hinter ausdrücklich düsteren Atmosphären zurück. Später, in der II. Abhandlung der *Genealogie der Moral*, wird dieses Gefühl der Verlorenheit auf die *nihilistische* Lebensbedingung des kopernikanischen Menschen bezogen: „Seit Kopernikus scheint der Mensch auf eine schiefe Ebene gerathen, – er rollt immer schneller nun-

³¹ Ebd., 308 f.

³² *NF*, KSA, 8, 194.

³³ *FW*, KSA, 3, 481.

mehr aus dem Mittelpunkt weg – wohin? in's Nichts? in's *„durchbohrende Gefühl seines Nichts“*?³⁴

In dem Fragment 14[25] vom Herbst 1881 ist jedoch ein anderer Schluss für den Aph. 125 der *Fröhlichen Wissenschaft* zu lesen. Hier finden wir eine Metaphorik des Sonnenlichts, die der im Aph. 223 von *Menschliches, Allzumenschliches* in Bezug auf den Untergang der Kunst benutzen durchaus gleicht:

Und wenn wir noch leben und Licht trinken, scheinbar wie wir immer gelebt haben, ist es nicht gleichsam durch das Leuchten und Funkeln von Gestirnen, die erloschen sind? Noch sehen wir unsren Tod, unsere Asche nicht, und dies täuscht uns und macht uns glauben, daß wir selber das Licht und das Leben sind — aber es ist nur das alte frühere Leben im Lichte, die vergangne Menschheit und der vergangne Gott, deren Strahlen und Gluthen uns immer noch erreichen.³⁵

Ist die Erinnerung an diesen „vergangenen Gott“ hier immer noch in eine Trauerstimmung getaucht, so ist hervorzuheben, dass dieselbe Sonnen-Metaphorik im Aph. 343 (*Was es mit unserer Heiterkeit auf sich hat*), mit dem das fünfte Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* beginnt, erneut auftaucht und dort von Trauer in Freude umschlägt. Den Wenigen, die imstande sind zu verstehen, was geschehen ist – nämlich „dass ‚Gott todt ist‘, dass der Glaube an den christlichen Gott unglaublich geworden ist“ – „scheint eben irgend eine Sonne untergegangen“; ihnen scheint „unsre alte Welt täglich abendlicher“. Doch den „Erstlinge[n] und Frühgeburten des kommenden Jahrhunderts“ wird es eher so scheinen, als sei „eine neue Art [...] von Licht, Glück, Erleichterung, Erheiterung, Ermuthigung, Morgenröthe“ aufgezogen: „In der That, wir Philosophen und ‚freien Geister‘, fühlen uns bei der Nachricht, dass der ‚alte Gott todt‘ ist, wie von einer neuen Morgenröthe angestrahlt“. Der Begriff *Abendröte* hat sich folglich in sein entsprechendes Gegenteil, die *Morgenröte*, verkehrt. So kann Gott dank des Bewusstseins, das der Mensch von dessen Tod erlangt, und der Trauerarbeit, die dieses Bewusstsein ermöglicht, in der neuen Morgenröte des *Erkennenden* wiederauferstehen: „Das Meer, *unser* Meer

³⁴ GM, KSA, 5, 404. Vgl. auch das Fragment 2[127] vom Herbst 1885–Herbst 1886, in dem Nietzsche von den „nihilistischen Consequenzen der jetzigen Naturwissenschaft“ spricht: „Seit Copernikus rollt der Mensch aus dem Centrum ins x“ (NF, KSA, 12, 126 f.).

³⁵ NF, KSA, 9, 631 f.

liegt wieder offen da, vielleicht gab es noch niemals ein so „offenes Meer.“³⁶

Der Tod Gottes wird dergestalt zu einem Leben spendenden Element *verklärt* und erlangt eine ähnliche Funktion wie der Tod der Kunst, der die Erinnerung an die ursprüngliche Bestimmung derselben wachhält. Auf dieser Wesensverbundenheit basieren die Aphorismen des IV. Teils (*Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller*) von *Menschliches, Allzumenschliches*, in denen die wesentliche Verbindung mit dem Tod gleichzeitig Mittel der Erinnerung ist. Das Leben der Kunst ist „nur ein Scheinleben wie über den Gräbern“, „ein Band um verschiedene Zeitalter und macht deren Geister wiederkehren“. Mit ihrer Hilfe wird „wenigstens auf Augenblicke [...] die alte Empfindung noch einmal rege und das Herz klopft nach einem sonst vergessenen Tacte.“³⁷ Die Aufgabe der Dichter besteht also darin, den Blick von der Gegenwart abzuwenden und ihr „durch ein Licht, das sie von der Vergangenheit herstrahlen machen, zu neuen Farben“ zu verhelfen. Um dies zu vermögen, „müssen sie selbst in manchen Hinsichten rückwärts gewendete Wesen sein.“³⁸

Was die Künstler als *rückwärts gewendete Wesen* sehen, ist der religiöse Ursprung der Kunst. Sie lässt, wenn auch in Form ihrer Sterblichkeit, ihre Herkunft hinter sich und nimmt die Form einer säkularisierten Religion an: „Die Kunst erhebt ihr Haupt, wo die Religionen nachlassen“. Desgleichen: „Die wachsende Aufklärung hat die Dogmen der Religion erschüttert und ein gründliches Misstrauen eingeflößt: so wirft sich das Gefühl, durch die Aufklärung aus der religiösen Sphäre hinausgedrängt, in die Kunst.“³⁹ Die säkularisierende Funktion der Kunst zeigt sich gerade in der „Verklärung“ jener Vorstellungen, „welche wir jetzt als falsch erkennen“. Dennoch wären die Künstler aller Zeiten nicht zu dieser Verklärung fähig gewesen „ohne den Glauben an die absolute Wahrheit“ jener falschen Vorstellungen. Die großen Kunstwerke der Menschheit „wie die divina commedia, die Bilder Rafael's, die Fresken Michelangelo's, die gothischen Münster“ setzen „nicht nur

³⁶ FW, KSA, 3, 573 f.

³⁷ Aph. 147: *Die Kunst als Todtenbeschwörerin*, MAM, KSA, 2, 142.

³⁸ Aph. 148: *Dichter als Erleichterer des Lebens*, MAM, KSA, 2, 143.

³⁹ Aph. 150: *Beseelung der Kunst*, MAM, KSA, 2, 144.

eine kosmische, sondern auch eine metaphysische Bedeutung der Kunstobjecte“⁴⁰ voraus.

Bleibt diese *große Kunst* für Nietzsche der absolute Maßstab, so ist sie doch dazu verurteilt, in den Gewändern und unter der Maske einer *kleinen Kunst* ein unbedeutendes Dasein zu fristen, sobald die Aufklärung sich in einem Zeitalter der Arbeit verwirklicht hat. Im Aph. 170 (*Die Kunst in der Zeit der Arbeit*) aus *Der Wanderer und sein Schatten* stellt Nietzsche fest, dass die Kunst in unserem „*arbeitsamen Zeitalter*“ „Sache der Musse, der Erholung“ geworden ist. „Die große Kunst versucht, in einer Art Vergrößerung und Verkleidung, in jener anderen Luft heimisch zu werden [...], die eigentlich nur für die *kleine Kunst*, für die Kunst der Erholung, der ergötzlichen Zerstreuung das natürliche Element ist“. Wenn sie zu einem solchen Dasein bereit ist, werden wir immerhin die Möglichkeit haben, einmal wieder „volle Fest- und Freudentage in das Leben ein[zuführen]“. Dann aber wird „*unsere große Kunst* unbrauchbar sein“. Die Kunst, auf die Dimension der *kleinen Kunst* reduziert, wird jetzt nicht mehr das leisten können, wozu die *große Kunst* trotz oder gerade dank ihrer Sterblichkeit imstande war: zur Wiedererweckung der Toten. Die Künstler „haben in ihren Büchsen die gewaltsamsten Erregungsmittel, bei denen selbst der Halbtodte zusammenschrecken muss“, doch gegen diese Wirkungen fungiert gerade die kleine Kunst wie ein paradoxes Verteidigungsmittel.⁴¹

Jene *Festtage* können also nur die „Gedächtnissfeste“ sein, die im Aph. 223 von *Menschliches, Allzumenschliches* die „rührende Erinnerung“ einer zur *Abendröte* gelangten Kunst feiern sollten. Wenn Nietzsche das Thema ‚Tod der Kunst‘ aufwirft, erklärt er also auch das *Geheimnis* ihres Überlebens: durch die *kleine Kunst*.

⁴⁰ Aph. 220: *Das Jenseits in der Kunst*, MAM, KSA, 2, 180.

⁴¹ Vgl. *WS*, KSA, 2, 623 f.

DEBATTEN IN DEUTSCHLAND
(20. JH.)

Tod der Kunst und Zertrümmerung der Aura. Ambivalenzen des Endens

„Der tragische Tod hat die Doppelbedeutung, das alte Recht der Olympischen zu entkräften und als den Erstling einer neuen Menschheitsernte dem unbekannten Gott den Helden hinzugeben. [...] Tod wird dabei zur Rettung: Todeskrisis.“¹

Tod oder Ende als Rettung, Krise als Abbruch und Neuanfang durch das tragische Moment hindurch, das hier sowohl für Hegel als auch für Benjamin ein Schwellenphänomen darstellt. Das Ende der Kunst, das Enden in und durch Kunst oder selbst das Verenden von Kunst sind zwar verwandte Phänomene, doch darf man sie nicht einfach in eins denken. Das Ende etwa betrifft sowohl bei Hegel als auch bei Benjamin gewisse Seiten der Kunst – ihre kulturelle und politische Verbindlichkeit etwa oder ihre Anbindung an den Kult – nicht aber sie selbst als Ganzes. Das Enden in und durch Kunst involviert außer ihr selbst noch ganz andere Bereiche des kulturellen und gesellschaftlichen Lebens und läuft sogar Gefahr, Kunst zu einem reinen Mittel herabzusetzen, eine Gefahr, die gerade Benjamin in seinem Kunstwerkaufsatz ständig läuft und derer er sich nur allzu bewusst ist. Der Tod oder das Verenden der Kunst schließlich – eine Interpretation, die wohl auf Croces Hegelrezeption zurückzuführen ist – wirft Probleme theologischer Art auf, wie die Frage nach der Erlösung, aber auch solche, die mit der Ambivalenz zu tun haben, ob der Tod ein punktuelles Ereignis oder Prozess ist, der mit dem Leben dialektisch auf engste Weise verknüpft ist. An dieser Stelle siedelt sich auch das tragische Moment jener Todeskrisis an, die wohl Rettung bringen mag, gleichzeitig aber auch erstarren kann in einem Nicht-sterben-können,

¹ Benjamin, Walter, „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, in: Ders., *Gesammelte Schriften* [GS], Bd. I.1, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, 1980-1989, S. 285 f.

Nicht-enden-können, dessen Abgesang sich in schlechter Unendlichkeit verliert. Hierin besteht die eigentlich revolutionäre Problematik, die sich in beider Denker Theorien von einem Ende in, durch oder selbst der Kunst zum Ausdruck bringt.

Ein jeder auf seine eigene Weise glauben beide, sich im Angesicht des Endes einer Epoche zu befinden, aus dem die Möglichkeit zu Neuem hervorgehen soll. Da alle Phänomene des Endens eine Schwelle darstellen, die auf der einen Seite trennt, auf der anderen jedoch wiederum auch vereint, ist die Haltung sowohl Hegels als auch Benjamins nicht frei von Ambivalenzen. Dem ersteren zufolge beginnt, nach dem Tode des Sokrates und der griechischen Gottheiten sowie dem Jesu und dessen Auferstehung ebenfalls die Kunst zu sterben (und wahrscheinlich auch zu verwesen); der zweite schreibt in einem Brief an Horkheimer, dass ihm die Schicksalsstunde der Kunst geschlagen habe.² Hegel konstruiert die klassische Kunst in der Form einer Kunstreligion als verbindliche Tradition für die eigene Epoche, in der es nicht mehr möglich ist, sich mit Dichtung abzugeben, da die Prosa des Alltagslebens, der Rechtsstaat und die bürgerliche Gesellschaft mit all ihrer Abstraktheit und Gewalt herrschen. Der klassischen Kunst gegenüber wird nichts Schöneres je sein oder werden können, wohl aber etwas Höheres. Die Zweideutigkeit dieser Feststellung zieht sich durch Hegels Reflexionen zur Ästhetik hindurch und es gibt in ihnen kein Moment, das nicht deren Spuren trüge. Wenn die Hegelsche Philosophie tief vom Bewusstsein durchdrungen ist, sich vor einem definitiven, wenn auch wahrscheinlich nicht bis ins Letzte zugegebenen Ende zu befinden, dann ist Benjamins Stellung zweideutiger.³ Vier Mal schreibt er seinen Aufsatz um, in dessen Mittelpunkt sich die Zertrümmerung der Aura befindet und jedes Mal mit eingreifenden Veränderungen; auf der einen Seite müsste eine nicht-auratische Kunst sich der Politisierung öffnen und dementsprechend zur Schaffung von Klassenbewusstsein beitragen, auf der anderen stellt der Kultwert der auratischen Werke immer auch ein Glücksversprechen dar, welches es zu retten gilt, auch wenn es sich, wie in der kapitalistischen Ära, vollkommen in den Fetischcharakter der Ware zurückgezogen hat. Benjamin selbst hat hier-

² Vgl. Benjamin an Max Horkheimer, 16.10.1935, in: Benjamin. *Gesammelte Briefe [Briefe]*, hg. v. Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main, 1995-2000, Bd. V 1935-1937, hg. v. Christoph Gödde u. Henri Lonitz, S. 179

³ Vgl. u. a. Geulen, Eva, *Das Ende der Kunst*, Frankfurt am Main, 2002, S. 98.

von ein klares Bewusstsein, wenn er von dem „Prozeß einer vollkommenen Umwälzung [spricht], den eine aus der weit zurückliegenden Zeit meines unmittelbar metaphysischen, ja theologischen Denkens stammende Gedanken- und Bildermasse durchmachen mußte, um mit ihrer ganzen Kraft meine gegenwärtige Verfassung zu nähren.“⁴

Zwischen beiden Ansätzen fehlen die Analogien und Verstrickungen keineswegs. Als Ergebnis der Konstruktion einer Tradition hat die klassische Kunst ihre eigene Aura und erscheint einmalig und in der Ferne, so nah ihre Werke auch sein mögen bzw., wie Hegel es ausdrückt: Die Kunst ist für uns ein Vergangenes. Zusammen mit der Unmöglichkeit von klassischer Kunst in der Gegenwart stellt diese Behauptung auch ein Verhältnis zwischen beiden Epochen her und zwar in dem Sinn, dass die klassische Kunst eine Tradition und damit einen geschichtlichen und kulturellen Bezugspunkt für die Gegenwart darstellt. Nicht umsonst kommt die Erinnerung als Medium des Kunstgenusses nicht in der klassischen Epoche, sondern in der auf sie folgenden auf, der das Mädchen in der *Phänomenologie des Geistes* die nunmehr schon vom Baum und demnach vom Leben der Epoche gebrochenen Werke darreicht.⁵ Dieses Leben ist nunmehr verinnerlicht und als solches ist es wohl noch gegenwärtig, allerdings einzig als Gegenstand der „Er-Innerung“. In dem Moment jedoch, in dem es eine Erinnerung gibt, stellt sich auch das Bewusstsein des Endes und des Todes ein, wie in den Epen gegenüber den Mythen oder bei der Einrichtung eines Museums, welches eine bestimmte Vergangenheit als Tradition kanonisiert.⁶ Anders gesagt: Die klassische Kunst wird als Tradition in geschichtlicher Ferne von der Gegenwart aus konstruiert, welche eben in ihr sich wiedererkennt, insofern als die klassische Kunst den Blick erwidert, den die Gegenwart ihr schenkt. Benjamin zufolge besteht die Erfahrung der Aura ja gerade darin, dass der Blick erwidert wird.⁷ Die klassische Kunst wird also durch eine auratische Beziehung der Wiedererkennung mit der Gegenwart begründet und dies macht sie zu einer Erinne-

⁴ Benjamin an Werner Kraft, 25.5.1935, in: Benjamin, *Briefe*, S. 88 f. – Es fällt auf, dass Benjamin diese Selbsteinschätzung am 31.5.1935 gegenüber Adorno und vielleicht am selben Tag („ca. Ende Mai“) gegenüber Alfred Cohn wiederholt.

⁵ Vgl. *Phänomenologie des Geistes*, GW, IX, 401 f.

⁶ Vgl. Geulen, Eva, *Das Ende der Kunst*, S. 58 f.

⁷ Vgl. Benjamin, Walter, GS, Bd. I.2, S. 670.

rung an die Zukunft, die in eben diesem Jetzt der Gegenwart zur Erkennbarkeit gelangt. In ähnlicher Weise haben sich die französischen Revolutionäre im republikanischen Rom wiedererkannt. Eine solche Beziehung, in der sich Nähe und Ferne, Gegenwart, Vergangenheit und Wiedererkennung sowie kultische Elemente vermischen – obwohl alles nur in der Erinnerung gegenwärtig ist – garantiert Substantialität von Erfahrung und damit Kontinuität der Geschichte.

Das Ende des Endens *qua* klassischer Kunst als geschichtlichem Phänomen, das in der Erinnerung und im Bewusstsein des Todes begründet liegt, schlägt auf diese Weise um in ein modernes Enden ohne Ende, d. h. in einen Prozess, in dem der Inhalt der Erinnerung bzw. die klassische Kunst so umgeformt und aktualisiert werden kann⁸, dass die Gegenwart sich in ihm zuhause zu fühlen vermag und zwar gerade auf jene Art, die Hegel sich für die zukünftige Kunst vorstellt: „In diesem Hinausgehen jedoch der Kunst über sich selber ist sie ebensosehr ein Zurückgehen des Menschen in sich selbst, ein Hinabsteigen in seine eigene Brust, wodurch die Kunst alle feste Beschränkung auf einen bestimmten Kreis des Inhalts und der Auffassung von sich abstreife [...], da die Kunst nicht mehr das nur darzustellen braucht, was auf einer ihrer bestimmten Stufen absolut zu Hause ist, sondern alles, worin der Mensch überhaupt heimisch zu sein die Befähigung hat.“⁹ Des Weiteren stellt Hegel fest, „daß in der alten Kunst wie in der modernen die Welt, wohin die Ideale verlegt werden, eine alte Zeit ist.“¹⁰ Dieser Parallelismus hat zu tun mit der Historisierung der eigenen Gegenwart, mit der Schaffung von kultureller Kontinuität und der einer Epoche eigenen Fähigkeit zur Idealisierung; vor allem jedoch erlaubt er es der Moderne, die Antike von der eigenen Gegenwart aus neu zu erschaffen. Die aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit ist denn auch die moderne Schönheit, welche sich durch die Konzeption und das Ende der klassischen ihr eigenes Museum erbaut, d. h. einen idealen, traditionel-

⁸ Vgl. Vercellone, Federico, *Dopo la morte dell'arte*, Bologna, 2013, S. 47.

⁹ *Ästhetik*, TWA 14, 235 ff. Hierin entspricht die (moderne) Kunst dem Idealismus. Vgl. Hotho 1823, S. 105: „Dies gehört zur Idealität, daß der Mensch heimisch sei in der Welt, in ihr frei sich bewege“. Vgl. ebenfalls Klaus Vieweg, „L'arte moderna come ‚fine dell'arte‘“, in: *Vita dell'arte. Risonanze dell'estetica di Hegel*, hg. v. Francesca Iannelli, Macerata, 2014, S. 95-114, hier: S. 97 f. u. 102.

¹⁰ Hotho 1823, S. 87.

len, vor allem aber stark dialektischen *alter ego*. Jene Vergangenheit wird nun zitierbar und auf diese Weise treten Altes und Neues, wie in jedem Zitat, in eine Konstellation ein, in der sie gleichzeitig sind. Diese Gleichzeitigkeit stiftet eine eigene zeitliche Dimension, denn das Zitat rettet nicht einfach eine feststehende Tradition, die als solche unangetastet bliebe, sondern es erschafft sie allererst mittels einer Dialektik, die immer auch destruktive Elemente mit einbezieht.

In dieser zeitlichen Rhythmik von Einmaligkeit und Wiederholung, Bewegung und Stillstand erreicht die aktuelle Gegenwart – augenblickshaft und auf ironisch tragische Weise – ihr Ziel, welches gleichzeitig – im politischen nicht weniger als im künstlerischen Sinne – ihr Ursprung ist, soweit die Brüche sich vorübergehend schlichten. Auf diese Weise entfaltet sich das dialektische Potential der Er-Innerung in einer Operation, welche dadurch, dass sie die Vergangenheit findet, sie gleichzeitig immer auch erfindet und in die Tradition der eigenen Gegenwart verwandelt. Wenn diese Operation es auf der einen Seite ermöglicht, die Parusie wiederzubeleben, d. h. die Anwesenheit des Wesens klassischer Schönheit, wie immer auch dialektisch mit der Gegenwart vermittelt, dann zeigt sie auf der anderen, wie Geschichte immer von den Siegern geschrieben wird, die in ihrem Triumphzug die Kunst- und Kulturgüter als Beute mitführen.¹¹ Durch eine solche Operation kann sich – kraft der Symbolisierungskraft und des akzentuierten Scheincharakters von Kunst, der direkt mit ihrem Kultwert verbunden ist – eine Art von Übergleichzeitigkeit herausbilden, die allerdings immer wieder Gefahr läuft, in unreflektierte Ungleichzeitigkeit umzuschlagen. Andererseits besteht durch das höhere und selbstreflexive Bewusstsein, welches moderne, im Hegelschen Sinne romantische Kunst von sich selbst besitzt, wiederum auch die Möglichkeit, Kunst durch einen dialektischen Vergeistigungsprozess, der bei Hegel das Wesen der Periodisierung ausmacht, einer akzentuierten Gleichzeitigkeit mit ihrer Epoche zuzuführen. Die Dialektik von Vergeistigung erlaubt es zudem, im Zeichen des Spiels auch mimetische Momente – natürlich auf höherer Stufe, wie sich von selbst versteht – zurückzugewinnen, doch läuft sie

¹¹ Vgl. Benjamin, Walter, „Über den Begriff der Geschichte“, in: Ders., GS, Bd. I.2, S. 696.

eben durch ihre Tendenz zur Gleichzeitigkeit auch Gefahr, der Entkunstung von Kunst¹² Vorschub zu leisten.

Benjamin rezipiert Hegels Konstruktion einer Konstellation zwischen Modernem und Antikem durch die Geburt, den Tod und die Wiedergeburt der Schönheit als auratische Kunst, in deren Konzeption die Hegelschen Ambivalenzen gegenüber dem Ende oder dem Tod der Kunst wieder auftauchen, wenn auch mit verschobenen Akzenten. Einer der wenigen Momente in seinem Werk, an denen Benjamin sich auf Hegel direkt durch ein Zitat bezieht, befindet sich denn auch eben gerade in der ersten maschinenschriftlichen Fassung von *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Es handelt sich um eine lange und bedeutsame Fußnote, die später gestrichen wurde:

Die Bedeutung des schönen Scheins ist in dem Zeitalter der auratischen Wahrnehmung, das seinem Ende zugeht begründet. Die hier zuständige ästhetische Theorie hat ihre ausdrücklichsste Fassung bei Hegel erhalten, dem Schönheit ‚Erscheinung des Geistes in seiner unmittelbaren, [...] vom Geist als ihm adäquat erschaffenen, sinnlichen Gestalt‘ ist (Hegel: Werke X, 2. Berlin 1837, p. 121). Freilich trägt diese Fassung schon epigonale Züge. Hegels Formel, derzufolge die Kunst ‚den Schein und die Täuschung dieser schlechten, vergänglichen Welt‘ von dem ‚wahrhaften Gehalt der Erscheinungen‘ fortnehme (Hegel: l.c. X, 1, p. 13), hat sich vom überkommenen Erfahrungsgrund dieser Lehre schon abgelöst. Dieser Erfahrungsgrund ist die Aura.¹³

Wenige Seiten vorher¹⁴ attestiert er Hegel das Verdienst, erkannt zu haben, dass Schönheit nicht, wie sonst im Idealismus, ungeschieden und in sich selbst ruhend ist, sondern vielmehr geschieden in Kultwert und Ausstellungswert, wobei er auf einen Passus aus den *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* hinweist, der mit folgender Behauptung schließt: „Die schöne Kunst ist [...] in der Kirche selbst entstanden, [...] obgleich [...] die Kunst schon aus dem Prinzip der Kirche herausgetreten ist.“¹⁵

¹² Vgl. Adorno, Theodor W., „Ästhetische Theorie“, in: Ders., *Gesammelte Schriften* [GS], hg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, 1973-1997, Bd. 7, S. 32 f.

¹³ Benjamin, Walter, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung)“, in: Ders., GS, Bd. VII.1, S. 368.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 357.

¹⁵ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, „Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte“, hg. v. Eduard Gans, in: Ders., *Werke*, Berlin, 1837, Bd. 9, S. 414.

Die Tatsache, dass diese Fußnote in der Folge gestrichen wurde, vermehrt die Ambivalenzen, ändert jedoch nichts an der Substanz von Benjamins Ansatz. In dieser Hinsicht ist es von Bedeutung, dass er auch Baudelaire's *correspondances* in gar nicht so unähnlicher Weise interpretiert:

Wesentlich ist, daß die *correspondances* einen Begriff der Erfahrung festhalten, der kultische Elemente in sich schließt. Nur indem er sich diese Elemente zu eigen machte, konnte Baudelaire voll ermessen, was der Zusammenbruch eigentlich bedeutete, dessen er, als ein Moderner, Zeuge war.¹⁶

Was Baudelaire mit den *correspondances* im Sinne hatte, kann als eine Erfahrung bezeichnet werden, die sich krisensicher zu etablieren sucht. Möglich ist sie nur im Bereich des Kultischen. Dringt sie über diesen Bereich hinaus, so stellt sie sich als ‚das Schöne‘ dar. Im Schönen erscheint der Kultwert als Wert der Kunst [...]. Das Schöne ist seinem geschichtlichen Dasein nach ein Appell, zu denen sich zu versammeln, die es früher bewundert haben. Das Ergriffenwerden vom Schönen ist ein *ad plures ire*, wie die Römer das Sterben nannten. Der Schein des Schönen besteht für diese Bestimmung darin, daß der identische Gegenstand, um den die Bewunderung wirbt, in dem Werke nicht zu finden ist.¹⁷

Auch für Hegel ist die Kunstschönheit aus dem Geiste geboren, aber noch viel mehr ist sie aus ihm wiedergeboren¹⁸ und diese Wiedergeburt bringt es mit sich, dass die Gegenwart des schönen Gegenstandes nunmehr einzig auf die Erinnerung beschränkt bleibt. Aus eben diesem Grund bleibt der von den Alten bewunderte Gegenstand für uns unauffindbar, für uns ist Schönheit aus dem Tod der Kunst wiedergeborener Schein. Wie überall in Hegels Schriften bezeichnet der Tod die Stelle des dialektischen Umschlags und die neue, wiedergeborene Beziehung unterscheidet sich von der vorhergegangenen durch ein klares Bewusstsein von Zeit und Geschichte und eben kraft dieses Bewusstseins kann die Gegenwart sich in der klassischen Kunst wiedererkennen, welche den dialektischen Gegenpol darstellt mit seinen kultischen und magischen Elementen, geschützt gegen die Vergänglichkeit und die Furie des Verschwindens.

¹⁶ Benjamin, Walter, „Über einige Motive bei Baudelaire“, in: Ders., GS, Bd. I.2, S. 638.

¹⁷ Ebd., S. 638 f.

¹⁸ Vgl. *Ästhetik*, TWA 13, 14.

Historisch gesehen gehört die klassische Kunst nun allerdings wirklich der Vergangenheit an; als geschichtliches Phänomen ist sie ungleichzeitig. In theoretischer Hinsicht allerdings zersetzt die Beziehung des klassischen Ideals zur eigenen vorkünstlerischen und symbolischen Vergangenheit dessen abschlusshaften und perfekten Charakter und in Wahrheit bildet die klassische Kunst eine virtuelle Schwelle, die in der Zeit verschoben werden kann. Ob schon sich demnach das Ideal der klassischen Kunst vom geschichtlichen Standpunkt aus innerhalb definitiver Grenzen zu befinden scheint, transzendiert es diese in theoretischer Hinsicht. Daraus folgt, dass gerade die klassische Kunst der Ort ist, an dem die Moderne erfunden und gefunden wurde und wo man sie demzufolge auch auf immer wieder verschiedene Art wiederfinden kann¹⁹, was ihre Übergleichzeitigkeit ausmacht. Auf der Grundlage einer solchen Ambivalenz kann Hegels klassische Kunst auch als utopisches dialektisches Bild interpretiert werden. Ihr schöner Schein – ein dialektisches Bild im Stillstand – ist auf dem Boden entwerteter Gegenstände aufgebaut, in welche subjektive und der Gegenwart angehörende Bedeutungen eingelegt werden, die jedoch gerade der Tod in objektive und archaische umformt.²⁰

Die in Konstellationen, wie der vom Ende der Kunst oder der von der Zertrümmerung der Aura angelegten Ambivalenzen sind jedoch keineswegs zufällig, im Gegenteil, sie sind substantieller Art; als Schwellenphänomene nämlich sind die Figuren des Verschwindens ebenso Ursprungsphänomene, wie sie dialektische Bilder sind: „Zweideutigkeit ist die bildliche Erscheinung der Dialektik, das Gesetz der Dialektik im Stillstand. Dieser Stillstand ist Utopie und das dialektische Bild also Traumbild.“²¹ Nicht nur die Utopie, sondern auch die Aura bezieht ihre Lebenskraft nicht zuletzt aus diesem Augenblick, in dem Zeit stillsteht, wie jene Aura, die sich nach der verklingenden letzten Note einer musikalischen Aufführung entfaltet, bevor der Applaus kommt. Die Einmaligkeit des Kultwertes und der Moment, in dem die Aura zum letzten Mal

¹⁹ Vgl. Geulen, Eva, *Das Ende der Kunst*, S. 48–49.

²⁰ Vgl. Adorno an Walter Benjamin: „Dialektische Bilder sind Konstellationen zwischen entfremdeten Dingen und eingehender Bedeutung, innehaltend im Augenblick der Indifferenz von Tod und Bedeutung. Während die Dinge im Schein vom Neuesten erweckt werden, verwandelt die Bedeutungen der Tod in älteste“ (in: Benjamin, Walter, „Das Passagen-Werk“, in: Ders., GS, Bd. V.2, S. 1136).

²¹ Ebd., S. 1246.

erscheint – also die Substanz der Aura als solcher und ihr Ende – kommen zur Deckung in dem utopischen dialektischen Bild, welches den Übergang darstellt vom Nichtmehrsein zum Nochnichtsein bzw. im platonischen *exaiphnes*.²² Wie schon für Hegel, so ist auch für Benjamin der Tod „die dialektische Zentralstation“²³. Auf diese Weise übersetzt er nicht allein die Hegelsche Dialektik in eine Dialektik im Stillstand, die sich in nicht allzu weiter Ferne zu Schlegels paradoxalem Denken befindet, sondern errettet ebenfalls die eigene messianische Interpretation der deutschen Romantik sowie die theologische des Trauerspiels und also jene metaphysische und theologische Gedanken- und Bildermasse aus seiner Jugendzeit. Denn „der nichts weniger als glatt gefügten Wahrheit [ist] ein Gewahrsam zu geben, das glatt gefügt ist wie eine Stahlkassette.“²⁴ Diese Zusammenhänge machen deutlich, warum das utopische Moment an Kunst, ihr innerster Kern, ohne die Aura nicht zu retten ist: „Der Verfall der Aura und die [...] Verkümmern der Phantasievorstellung von einer bessern Natur sind eines.“²⁵

In nicht unähnlicher Weise gilt dies auch für die Geschichte: „In dem Traum, in dem jeder Epoche die ihr folgende in Bildern vor Augen tritt, erscheint die letztere vermählt mit Elementen der Urgeschichte.“²⁶ „Daher ist das dialektische Denken das Organ des geschichtlichen Aufwachens. Jede Epoche träumt ja nicht nur die nächste, sondern träumend drängt sie auf das Erwachen hin. Sie trägt ihr Ende in [...] sich und entfaltet es – wie schon Hegel erkannt hat – mit List.“²⁷ Das Ende der Epoche – die keines natürlichen Todes sterben wird²⁸ – entfaltet sich demnach mit List insofern, als die Traumbilder durch die Arbeit des Begriffs aufgearbeitet werden. In der Konstellation aus archaischen oder antiken, d. h. ungleichzeitigen Elementen und übergleichzeitigen Traumbildern von der nächsten Epoche – beide stehen in dialektischer Spannung zur gleichzeitigen Gegenwart – bildet sich die Entwicklungspotentialität der letzteren aus, d. h. das, was Benjamin als das Neue bezeichnet bzw. den „Ursprung des Scheins, der den Traum-

²² Vgl. Platon, *Parmenides*, 156 D-E.

²³ Benjamin, Walter, „Das Passagen-Werk“, in: Ders., GS, Bd. V.2, S. 997.

²⁴ Ders., *Briefe*, S. 458.

²⁵ Ders., „Das Passagen-Werk“, in: Ders., GS, Bd. V.1, S. 457.

²⁶ Ebd., Bd. V.2, S. 1239.

²⁷ Ebd., S. 1249.

²⁸ Vgl. ebd., S. 819.

bildern des Kollektivs unveräußerlich ist.²⁹ Das Scheinhafte und Ambivalente der Bilder (auch der dialektischen) sowie der klassischen oder auratischen Kunst ist ihr unveräußerliches kultisches Element, welches zusammen mit dem Spiel die Mimesis ausmacht, welche im Nachmachen etwas vormacht und die Ursprung nicht nur jedes Kunstwerks, vor allem der Tragödie, sondern auch dessen ist, was Benjamin als erste und zweite Technik bezeichnet.³⁰ Lange Zeit hatte Benjamin daran gedacht, dem Kunstverkaufsatz einen kurzen Passus aus dem *Manifest der kommunistischen Partei* voranzuschicken: „Alles Heilige wird entweiht.“³¹ Dem entspricht sicherlich die Politisierung der Kunst als Antwort auf die Ästhetisierung der Politik vonseiten des Faschismus. Allerdings: Auch die Heiligung der Kunst als klassischer mit der Tragödie auf ihrem Höhepunkt vonseiten Hegels entsteht aus einer ähnlichen Erfahrung. Wenn im Angesicht der Entweihung all dessen, was heilig ist – in Hegels Worten: im Angesicht der Prosa des alltäglichen Lebens – die geschichtlich bestimmte klassische Kunst untergehen muss, dann verringert sich allerdings die Notwendigkeit des Kunstideals und seines Fortbestandes keineswegs: „Der als erster ein Ende von Kunst absah, nannte das triftigste Motiv ihres Fortbestandes: den Fortbestand der Nöte selber, die auf jenen Ausdruck warten, den für die wortlosen stellvertretend die Kunstwerke vollbringen.“³²

Auch die immense Anstrengung, die Hegel vollbracht hat, um ein rationales, konzentrisches und hierarchisches, perfekt in sich selbst abgerundetes System zu konstruieren, ist, wie bemerkt wurde³³, nicht ohne ästhetische Züge geblieben. Dementsprechend teilt das Hegelsche System denn auch mit der Kunst, und vor allem mit der Tragödie, mehr als ein Moment, nicht zuletzt das eines angeblich endgültigen Schicksals. Die Philosophie, welche versucht, die natürliche und geschichtliche Welt zu verstehen und zu interpretieren, könnte sich als System und in perfekter Form erst in dem

²⁹ Ebd., S. 1246.

³⁰ Vgl. Ders., „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: Ders., GS, Bd. VII.1, S. 359-360.

³¹ Marx, Karl u. Engels, Friedrich, „Manifest der kommunistischen Partei“, in: Dies., *Ausgewählte Schriften*, Berlin, 1981, Bd. 1, S. 29; vgl. Benjamin, GS, Bd. VII.2, S. 679.

³² Adorno, Theodor W., „Ästhetische Theorie“, in: Ders., GS, Bd. 7, S. 512.

³³ Vgl. Ders., „Drei Studien zu Hegel“, in: Ders., GS, Bd. 5, S. 321 f. u. 367 f.; vgl. ebenfalls Ders., „Ästhetische Theorie“, in: Ders., GS, Bd. 7, S. 511.

Moment vervollständigen, in dem es ihr gelungen wäre, in dieser Form auch diese Welten zu gestalten; hierauf lief für den Idealismus alles hinaus. In diesem Sinne ist Hegels Anstrengung heldenhaft, denn er hat versucht, der hereinbrechenden Barbarei ein Bollwerk entgegenzusetzen; doch ist sie auch tragisch, denn sie ist zum Scheitern verurteilt. Dieses Scheitern jedoch geht keineswegs auf ein blindes Schicksal zurück, welches als solches weder tragisch noch heldenhaft ist; wirklich tragisch ist immer einzig und allein die geschichtlich bestimmte Auseinandersetzung in einer gegebenen Gegenwart, die aus der Autonomie des Selbstbewusstseins entspringt, wie in *Antigone*, seit Hegel die Tragödie schlechthin. Hierin besteht für Hegel auch die aktuelle Funktion von Kunst: Konstruktion von Gegenwärtigkeit in der Gegenwart zu sein, einer zu politischem und kulturellem Handeln notwendigen Gleichzeitigkeit, welche immer auch übergleichzeitiger Momente bedarf, um sich der Zukunft öffnen zu können. In der Kunst ist denn auch der Ort dieses autonomen Selbstbewusstseins der der Tragödie.³⁴ Ins Politische gewandt: „Was 1789 schlagartig ins Bewusstsein tritt, ist die Entwertung allen bisherigen Fortschritts der Zivilisation angesichts des neuen Prinzips einer reflexiven Freiheit, die sich selber die Gesetze gibt.“³⁵

Der Fortbestand der Nöte bedingt deshalb den der Kunst, die Benjamin zufolge, in der gegenwärtigen Epoche zu „überwintern“³⁶ hat. Dies betrifft auch ihren Kultwert, von dem es weniger wichtig ist, dass er wahrgenommen wird, als dass er einfach vorhanden ist; in der Ära der Zertrümmerung der Aura scheint nämlich eben gerade ihre kultische Komponente der geschichtlichen Stunde angemessen zu sein und zwar auf eine Weise, die der nicht unähnlich ist, in der die Theologie in der ersten der Thesen *Über den Begriff der Geschichte* überlebt. Diese Rettungsaktionen – seien sie der Theologie, dem Kultwert oder selbst der Aura ge-

³⁴ Vgl. Pöggeler, Otto, „Hegel und die griechische Tragödie“, in: *Heidelberger Hegel-Tage 1962*, hg. v. Hans-Georg Gadamer, Bonn, 1964, S. 285-305. Vgl. ebenfalls Gethmann-Siefert, Annemarie, „L'attuale discussione sulla fine dell'arte. Riflessioni sul confronto di Danto con Hegel“, in: *Vita dell'arte*, S. 135-155, hier: S. 148.

³⁵ Brunkhorst, Hauke, „Hegel und die Französische Revolution. Die Verzichtbarkeit der Restauration und die Unverzichtbarkeit der Revolution“, in: *Die Ideen von 1789 in der deutschen Rezeption*, hg. v. Forum für Philosophie Bad Homburg, Frankfurt am Main, 1989, S. 159.

³⁶ Benjamin, Walter, *GS*, Bd. I.3, S. 1024.

widmet – hat Adorno Benjamin gegenüber folgendermaßen kommentiert: „Sie haben die Kunst aus den Winkeln ihrer Tabus aufgescheucht – aber es ist, als fürchteten Sie die damit hereinbrechende Barbarei.“³⁷ Ganz in demselben Sinn zeichnet Benjamin denn auch Ende 1937 folgende Selbstreflexion auf: „Vielleicht ist es notwendig, es mit dem Begriff einer von kultischen Fermenten gereinigten Aura zu versuchen? Vielleicht ist der Verfall der Aura nur ein Durchgangsstadium, in dem sie ihre kultischen Fermente ausscheidet um sich mit noch nicht erkennbaren anzunähern.“³⁸ Eine derartige Konzeption der Aura und ihrer Zertrümmerung ruft quasi auf direkte Weise die Verstrickung von Einmaligkeit und Wiederholung herbei, die im Mittelpunkt des Ursprungsbegriffs steht. Dieser nämlich „steht im Fluß des Werdens als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein. [...] Sie will als Restauration, als Wiederherstellung einerseits, als eben darin Unvollendetes, Unabgeschlossenes andererseits erkannt sein. In jedem Ursprungsphänomen bestimmt sich die Gestalt, unter welcher immer wieder eine Idee mit der geschichtlichen Welt sich auseinander setzt, bis sie in der Totalität ihrer Geschichte vollendet daliegt.“³⁹

Im Zeitalter kapitalistischer Warenproduktion und technischer Reproduzierbarkeit erhält diese doppelte Bewegung von Wiederherstellung und Unabgeschlossenheit ihr spezifisches Gewicht:

Ist der Begriff Kunstwerk nicht mehr zu halten für das Ding, das entsteht, wenn ein Kunstwerk zur Ware verwandelt ist, dann müssen wir vorsichtig und behutsam, aber unerschrocken diesen Begriff weglassen, wenn wir nicht die Funktion dieses Dinges selber mitliquidieren wollen, denn durch diese Phase muß es hindurch, und zwar ohne Hintersinn, es ist kein unverbindlicher Abstecher vom rechten Weg, sondern was hier mit ihm geschieht, das wird es von Grund auf ändern, seine Vergangenheit auslöschen, so sehr, daß, wenn der alte Begriff wieder aufgenommen werden würde – und er wird es werden, warum nicht? – keine Erinnerung mehr an das Ding durch ihn ausgelöst werden wird, das er einst bezeichnete.⁴⁰

Um die in der Idee von Kunst gelegene Funktion geht es, nicht um ihre jeweils bestimmte Darstellungsform, die Benjamin schon in

³⁷ Adorno, Theodor W., in: Benjamin, GS, Bd. I.3, S. 1003.

³⁸ Benjamin, Walter, GS, Bd. VII.2, S. 753.

³⁹ Ders., „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, in: Ders., GS, Bd. I.1, S. 226.

⁴⁰ Brecht, Bertolt, „Der Dreigroschenprozeß“, in: Ders., *Versuche 1-12*, Frankfurt am Main, 1977, Heft 3: *Versuche 8-10*, S. 243-300, hier: S. 295 (von Benjamin in einer Fußnote zitiert in: GS, Bd. I.2, S. 484).

seiner Romantikschrift durch die Ironie zersetzen lässt, um sie der Idee von Kunst anzunähern. Diese Funktion ist gegen den Mythos und vor allem gegen seine modernen Formen, wie etwa den Fetischcharakter der Ware oder auch das schlecht Kulthafte und Magische in der Kunst selbst gerichtet, denen sie abzugewinnen trachtet, was einst das Glücksversprechen von Kunst ausmachte.⁴¹ Diese Funktion von Kunst ist bei Benjamin gegen die mythische und daher falsche Totalität der einzelnen Werke gerichtet, die auch bei den Romantikern noch angestrebt wird – wie auch immer gebrochen, in sich selbst reflektiert und vermittelt – und der er mit den Begriffen des Wahrheits- und des Sachgehalts sowie den Schriftformen des Kommentars und der Kritik begegnet. Dem entspricht bei Hegel die Kritik jeder Form von Monumentalität⁴², so als ob das Absolute wirklich gegenwärtig wäre.

Den antimythischen, ritualfreien und rein dialektischen Aspekt der Kunst stellt in Benjamins Augen das Werk Mallarmés dar⁴³, was Adorno dahingehend kommentiert,

daß gerade die äußerste Konsequenz in der Befolgung des technologischen Gesetzes von autonomer Kunst diese verändert und sie anstelle der Tabuierung und Fetischisierung dem Stand der Freiheit, des bewußt Herstellbaren, zu Machenden annähert. Ich wüßte kein besseres materialistisches Programm als jenen Satz Mallarmés in dem er die Dichtungen als nicht inspiriert sondern aus Worten gemacht definiert.⁴⁴

Selbst eine bewusst vollzogene Stilisierung käme diesem Urteil entgegen, denn durch deren Selbstreflexivität würden die kulturellen Elemente der Aura säkularisiert werden; doch setzt Stilisierung gleicherweise auf Distanz, ähnlich wie der Tod – dem als solchem wohl kaum eine Aura zuzusprechen wäre – als tragischer, rettender seine eigene Ferne schafft, indem er nicht allein die Ver-

⁴¹ Vgl. Adorno, der behauptet: „gewiß ist Schönbergs Musik *nicht* auratisch“ (in: Benjamin, GS, Bd. I.3, S. 1003 f.). Wenn der Film mit seiner Aura das Unterste, autonome Kunst das Oberste darstellen, dann gilt: „Beide tragen die Wundmale des Kapitalismus, beide enthalten Elemente der Veränderung [...]; beide sind die auseinandergerissenen Hälften der ganzen Freiheit, die doch aus ihnen nicht sich zusammenaddieren läßt“ (ebenda).

⁴² Vgl. Henrich, Dieter, „Zerfall und Zukunft. Hegels Theoreme über das Ende der Kunst“, in: Ders., *Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*, Frankfurt am Main, 2002, S. 68 f.

⁴³ Vgl. Benjamin, Walter, *Briefe*, S. 307.

⁴⁴ Adorno in: Benjamin, GS, Bd. I.3, S. 1002.

gangenheit entmachtet, sondern gleicherweise die Horizonte der Zukunft öffnet. Die *promesse de bonheur* von Kunst ist einzig durch die dialektische Engführung von autonomer Kunst und Kulturindustrie zu erreichen, welche über beide hinauszugehen hätte. Sowohl Benjamin als auch Adorno erblicken in Alban Bergs *Wozzeck*, dessen Uraufführung in Berlin sie gemeinsam besucht haben, ein Beispiel für eine derartige Dialektik, zumal in der zentralen Wirtshausszene.

Bei der Funktion von Kunst handelt es sich also um eine kulturelle und politische dahingehend, dass sie dazu beitragen soll, die Grundlage für ein gemeinsames, kollektives Empfinden, Wahrnehmen und Denken im Sinne des Kantischen *sensus communis* zu stiften und daran hat sich seit Aristoteles selbst im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit wenig geändert. Geändert haben sich die jeweiligen Darstellungsformen: Durch ihre wachsende Autonomie ist die Kunst der Welt abhanden gekommen, deren tragende Kultur nun fast ausschließlich von der hierfür eingerichteten Industrie veranstaltet wird. Der Kulturindustrie fällt denn auch in gewisser Weise Hegels Konstruktion der klassischen Kunst zum Opfer, welche dahingehend ausgebeutet wird, dass jeweils verbindliche Traditionen geschaffen werden, welche Gleichzeitigkeit marginalisieren und Übergleichzeitigkeit ins Fabelhafte, Mythische verfälschen, wobei Ungleichzeitiges als *corpus mortuum* ins Unendliche vervielfältigt wird. Ambivalent ist paradoxerweise hier sogar der Gebrauchswert des magischen Moments von Kunst, denn je größer gerade die magische Brauchbarkeit ist, wie etwa in der Urzeit, desto unmystischer ist die Auffassung von Kunst.⁴⁵

Die Ambivalenzen des Endens haben allerdings nicht ausschließlich mit dem Ende der Kunst oder der Zertrümmerung der Aura zu tun; Ambivalenz ist vielmehr eine der Grundcharakteristiken der ganzen Epoche, die es zu keinem wirklichen Neubeginn gebracht hat und deshalb auch nicht die Kraft hat zu enden. Die Katastrophe besteht denn auch nicht aus einzelnen Ereignissen, welche einen Übergang bezeichnen könnten, sondern sie besteht in der Tatsache, dass die Dinge so weitergehen wie bisher. Dieser Katastrophe gegenüber wandelt sich in Benjamins Augen selbst der Begriff der Revolution. Es handelt sich hierbei nämlich nicht mehr, wie noch bei Marx, um die Lokomotive der Geschichte; die

⁴⁵ Vgl. Benjamin, Walter, GS, Bd. I.3, S. 1050.

Revolution ist vielmehr der verzweifelte Versuch der in diesem außer Kontrolle geratenen Zug der Geschichte sitzenden Menschheit, die Notbremse zu ziehen.⁴⁶ Dem gegenwärtigen Stand der Dinge gegenüber befinden sich sowohl Hegel als auch Benjamin auf einer geschichtlichen Schwelle, auf der das Janusgesicht der Konzeptionen beider Denker zum Vorschein kommt.⁴⁷ Hegel versucht, die Ambivalenzen einer nicht enden könnenden Epoche zu Ende zu bringen, denn für ihn ist die Revolution auch nach dem Wiener Kongress noch keineswegs zum Stillstand gekommen, geschweige denn fehlgeschlagen, wie er am 5. Juli 1816 an Niethammer schreibt:

Ich halte mich daran, daß der Weltgeist der Zeit das Kommandowort, zu avancieren, gegeben; solchem Kommandowort wird pariert; dies Wesen schreitet wie eine gepanzerte, festgeschlossene Phalanx unwiderstehlich und mit so unmerklicher Bewegung, als die Sonne schreitet, vorwärts [...]. Die sicherste Partie (nämlich innerlich und äußerlich) ist wohl, den Avancieriesen fest im Auge zu behalten.⁴⁸

Dem entspricht in der Kunst der spielerische Schein des Tragischen⁴⁹; es ist immer – vor allem im Moment des Todes – vollständige Gegenwart als Ergebnis einer Vergangenheit, die ihre Zukunft in sich trägt. Demgegenüber stellt in Benjamins Augen die Moderne jedoch nichts anderes dar, als ein unendliches Spiel der

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 1232.

⁴⁷ Vgl. Schollem, Gershom, „Peter Haselberg über den Deutschen Walter Benjamin“, in: Ders: *Walter Benjamin und sein Engel*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, 1992, S. 180; Benjamin hat „mir gegenüber aus seinem, wie er es nannte, Janusgesicht nie einen Hehl gemacht“. Vgl. ebenfalls Henrich, „Zerfall und Zukunft“, S. 119: „Hegels Ästhetik ist nicht vollendet [...]. Wir haben [...] gesehen, daß die Anlage dieser Systematik von ihren ersten Gründen her auf den Zerfall der romantischen Kunstform und auf das Ende der Kunst im vollen Sinn ihres Begriffs hinführt. [...] Mit der Einführung einer letzten Synthesis in der Gestalt einer neuen Kunstform [*scil.*: des objektiven Humors] macht Hegel den Versuch dazu, diese in der Gesamtanlage begründete Konsequenz abzu-bremsen, ohne ihr offen entgegenwirken zu wollen. Auch daraus läßt sich die Ambivalenz im Begriff des objektiven Humors verstehen“.

⁴⁸ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Briefe von und an Hegel*, hg. v. Johannes Hoffmeister, Hamburg, 1981, Bd. 2, S. 85 f.

⁴⁹ Vgl. Vercellone, Federico, *Dopo la morte dell'arte*, S. 46; Rózsa, Erzsébet, „Cristo, il cavaliere, il ‚cittadino per bene‘ e chi viene dopo? Individualità moderna e fine dell'arte in Hegel“, in: *Vita dell'arte*, S. 115-134, hier: S. 126 sowie Ophälders, Markus, „Hegel. The death of art and the tragedy of living“, in: „Studi Germanici“, Roma, Nr. 2, 2013 English, S. 91-117.

Trauer, das unterbrochen werden muss. Es liegt sogar Komisches darin – im tiefen Sinne Becketts, wohlgemerkt: Beide nämlich wollen, dass es zu Ende gehe, doch wie Hamm im *Endspiel* wollen sie nicht, dass dies schon jetzt geschehe:

Es wird das Ende sein, und ich [...] werde da sein, in dem alten Unterschlupf, allein gegen die Stille und ... *Er zögert* ... die Starre. Wenn ich schweigen kann und ruhig bleiben, wird es aus sein mit jedem Laut und jeder Regung. *Pause*. [...] Und dann? *Pause*. *Sehr erregt*: Alle möglichen Phantasien! [...] und dann ... *Er atmet aus*. Dann sprechen, schnell, Wörter, wie das einsame Kind, das sich in mehrere spaltet, in zwei, drei, um beieinander zu sein, und miteinander zu flüstern, in der Nacht. *Pause*.⁵⁰

⁵⁰ Beckett, Samuel, „Endspiel“, in: Ders., *Werke*, in Zusammenarbeit mit Beckett hg. v. Elmar Tophoven u. Klaus Birkenhauer, Frankfurt am Main, 1976, Bd. I.1, S. 142 f.

LEONARDO AMOROSO (PISA)

Stirbt die Kunst im Erlebnis? Heidegger und Hegel

I.

Hegel sprach sehr wohl von der Kunst als „einem Vergangenen“, benutzte aber diesbezüglich weder die Redensart vom „Ende“ noch die vom „Tod“ der Kunst. Diese Wendungen wurden später von deutschen bzw. italienischen Interpreten gebraucht. Es gibt jedoch mindestens einen *deutschen* Philosophen, der in Bezug auf Hegels Kunstauffassung auch die Metaphorik des Todes in Spiel bringt. Es handelt sich um Heidegger. Dieser tat es aus rhetorischen Gründen, indem er das *Sterben* der Kunst eng mit dem ästhetischen *Erleben* verknüpfte.

An einer der wenigen Stellen, an der Heidegger die genannte These von Hegel – und dessen Philosophie der Kunst überhaupt – diskutiert, schreibt er folgendes:

Man nennt, fast seit derselben Zeit, da eine eigene Betrachtung über die Kunst und die Künstler anfängt, dieses Betrachten das ästhetische. Die Ästhetik nimmt das Kunstwerk als einen Gegenstand und zwar als den Gegenstand der αἴσθησις, des sinnlichen Vernehmens im weiten Sinne. Heute nennt man dieses Vernehmen das Erleben. Die Art, wie der Mensch die Kunst erlebt, soll über ihr Wesen Aufschluß geben. Das Erlebnis ist nicht nur für den Kunstgenuß, sondern ebenso für das Kunstschaffen die maßgebende Quelle. Alles ist Erlebnis. Doch vielleicht ist das Erlebnis das Element, in dem die Kunst stirbt.¹

Der Möglichkeit eines Sterbens der Kunst könnte man zwar – so Heidegger – „die Rede von den unsterblichen Werken und vom

¹ Heidegger, Martin, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in: Ders., *Holzwege = Gesamtausgabe* (im Folgenden: HGA), Bd. 5, hg. v. F.-W. von Herrmann, Frankfurt am Main, 1977, S. 67. Diese Sammlung von Aufsätzen Heideggers erschien zum ersten Mal im Jahre 1950. Die Nachweise (HGA 5, S. 375) bezeugen, dass *Der Ursprung des Kunstwerkes* in den Jahren 1935-36 verfasst wurde, sagen aber auch: „Das Nachwort“ – in dem der zitierte Satz wie auch die Verweise auf Hegel stehen – „ist Z. T. später geschrieben“.

Ewigkeitswert der Kunst“ entgegensetzen. Solche Redensarten sind aber „halbgedacht“: ihre Unbestimmtheit verbirgt eben die „Angst“ vor dem strengem „Denken“. Man spricht auf eine solche denkarme Weise gerade „bei allen wesentlichen Dingen“, weil man ihre Wesentlichkeit rühmen will, ohne aber zu verstehen, dass das Wesen – nach einer grundlegenden These von Heidegger – überhaupt nichts Zeitloses und Geschichtsloses ist.

Indem Heidegger auf diese Weise argumentiert, gerät er – in Bezug auf die Möglichkeit des Sterbens der Kunst wie auch auf die anspruchsvolle Voraussetzung dieser Möglichkeit, d. h. auf die Verknüpfung von Wesen und Geschichte – in eine merkwürdige Nähe zu Hegel. Dessen *Vorlesungen über die Ästhetik* preist Heidegger in der Tat als die „umfassendste, weil aus der Metaphysik gedachte Besinnung auf das Wesen der Kunst, die das Abendland besitzt.“²

Aus diesem Werk³ zitiert Heidegger hier drei Sätze.⁴ Die beiden ersten sind der Einleitung des ersten Teils der *Ästhetik* Hegels entnommen, genauer gesagt einem Paragraphen, wo die Kunst von den anderen Formen des absoluten Geistes (Religion und Philosophie) unterschieden wird. Dort wird behauptet, die Kunst sei nicht mehr die höchste dieser Formen, auch wenn sie sich hoffentlich noch vervollkommen könne.⁵ Der dritte Satz stammt dagegen aus einer vorangegangenen Textstelle der *Ästhetik*, d. h. aus der allgemeinen Einleitung: Es handelt sich um den Abschnitt, in dem Hegel zum ersten Mal behauptet, die Kunst sei „ein Vergangenes“, freilich aber „nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung“⁶, was im Grunde auch die beiden anderen Sätze – nur mit anderen Worten – sagen.

Dieser letzte Satz taucht zudem in einem Text auf, den wir – besonders in Rücksicht auf seine chronologische Nähe – als Parallel-

² Heidegger, Martin, HGA, 5, S. 68.

³ Heidegger bezieht sich selbstverständlich auf die Überarbeitung Hothos, da die Ausgabe der einzelnen Nachschriften zu seiner Zeit noch nicht vorlag. Vgl. Hegel, G.W.F., *Vorlesungen über die Ästhetik I, II und III*, hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt am Main, 1986.

⁴ Vgl. Heidegger, Martin, HGA 5, S. 68.

⁵ Vgl. *Ästhetik*, TWA 13, 141: „Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft“ und S. 142: „Man kann wohl hoffen, dass die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein.“

⁶ Vgl. ebd., 25: „In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes.“

stelle benutzen können. Es handelt sich um einen Exkurs über die „Geschichte der Ästhetik“, der in Heideggers Auslegung der Ästhetik Nietzsches enthalten ist.⁷ Mit dem genannten Satz werden auch die von Hegel dort vorgebrachten Beispiele angeführt: die griechische Kunst und die des späteren Mittelalters (d. h. dessen, was wir Renaissance nennen).⁸ In der Nietzsche-Vorlesung bringt Heidegger außerdem noch ein Zitat⁹, das inhaltlich fast dasselbe aussagt, das aber einem ganz anderen Teil der *Ästhetik* entnommen ist, d. h. dem Teil, in dem Hegel die dritte und letzte Phase der romantischen Kunstform, ja ihr Ende diskutiert. (Wir werden später darauf zurückkommen).

Diese Zitate sollen die Behauptung bestätigen, die Heidegger in der Hegel gewidmeten Textstelle in seinem Exkurs über die Geschichte der Ästhetik aufstellt. Diese Behauptung ist der des anderen Textes ähnlich, aber – was für unser Thema wichtig ist – mit direkterem Hinweis auf das „Ende der Kunst“:

In dem geschichtlichen Augenblick, da die Ästhetik ihre größtmögliche Höhe, Weite und Strenge der Ausbildung gewinnt, ist die große Kunst zu Ende. Die Vollendung der Ästhetik hat darin ihre Größe, dass sie dieses Ende der großen Kunst als solches erkennt und ausspricht. Diese letzte und größte Ästhetik des Abendlandes ist diejenige Hegels.¹⁰

Was Heidegger hier „große Kunst“ nennt, scheint sich weitgehend mit dem zu decken, was Hegel als „klassische Kunstform“ bezeichnete. Diese allein entspricht dem Begriff der „Kunst“, d. h. der „schönen Kunst“, die ihrerseits der eigentliche Gegenstand der Ästhetik ist.¹¹ Man kann sich freilich fragen, ob sowohl Hegel als auch Heidegger, trotz ihres geschichtlichen Denkens, den typisch modernen Begriff der schönen Kunst nicht auf anachronistische

⁷ Vgl. Heidegger, Martin, *Nietzsche I* = HGA 6.1, hg. v. B. Schillbach, Frankfurt am Main, 1996, S. 83. Dieses Buch Heideggers erschien zum ersten Mal im Jahre 1961. Das Buch beginnt mit der Überarbeitung der Vorlesung *Der Wille zur Macht als Kunst* (in der eben der Exkurs über die Geschichte der Ästhetik enthalten ist). Sie wurde 1935-36 gehalten: vgl. die ursprüngliche Fassung in Idem, *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst* = HGA 43, hg. v. B. Heimbüchel, Frankfurt am Main, 1985.

⁸ Vgl. *Ästhetik*, TWA 13, 24: „Die schönen Tage der griechischen Kunst wie die goldene Zeit des späteren Mittelalters sind vorüber“.

⁹ Vgl. *Ästhetik*, TWA 14, 235: „So ist doch wenigstens kein absolutes Bedürfnis vorhanden, dass er [der Stoff] von der *Kunst* zur Darstellung gebracht werde“.

¹⁰ Heidegger, Martin, HGA 6.1., S. 83.

¹¹ Vgl. *Ästhetik*, TWA 13, 13.

Weise benutzen, indem sie ihn einer älteren Kultur, d. h. der griechischen zuschreiben. Diese Frage soll hier aber nur als Denkanstoß verstanden werden, ohne sie in diesem Zusammenhang weiter zu verfolgen.

II.

Auf die Zitate Hegels folgt – im ersten von uns erwähnten Text Heideggers – eine Argumentation, mit der dieser einen möglichen Einwand auf Hegels These über die Kunst zurückweist. Es handelt sich um einen Einwand, der auf einem Missverständnis beruht, das trotz seiner Oberflächlichkeit schon zur Zeit Hegels und später immer wieder aufgetaucht ist. Der Einwand lautet: zu und nach der Zeit Hegels hat es doch Kunst gegeben. Aber „diese Möglichkeit“ – erwidert Heidegger – „hat Hegel nie leugnen wollen.“¹² Er hat sogar – wie erwähnt – einen Fortschritt der Kunst gewünscht. An der genannten Parallelstelle fügt Heidegger hinzu: „Die Tatsache mancher Werke, die nur noch im Umkreis des Kunstgenusses einiger Volksschichten Werke sind, spricht nicht gegen Hegel, sondern gerade für ihn.“¹³ Diese Kennzeichnung der modernen Kunstwerke geht schon in die Richtung dessen, was Heidegger „ästhetisches Erlebnis“ nennt.

Auch das, was Heidegger gleich danach behauptet, stimmt eher mit seinem eigenen Denken als mit dem Hegels überein: „Die Frage bleibt: Ist die Kunst noch eine wesentliche und eine notwendige Weise, in der die für unser geschichtliches Dasein entscheidende Wahrheit geschieht, oder ist die Kunst dies nicht mehr?“¹⁴ Hegel selbst bezweifelte dies ja nicht, sondern gab eine klare negative Antwort. Wie kann Heidegger die Sache nun wieder in Frage stellen? Eine erste Andeutung lässt sich aus dem Darauffolgenden herauslesen: „Wenn sie [die Kunst] aber nicht mehr ist, dann bleibt die Frage, warum das so ist“. Heidegger stellt alles wieder in Frage, indem er den metaphysischen Hintergrund der These Hegels in Frage stellt.

Dies können wir auf die folgende Weise erklären. Auch Hegel setzt (z. B. im ersten der von Heidegger zitierten Sätze) die Kunst

¹² Heidegger, Martin, HGA 5, S. 68.

¹³ Ders., HGA 6.1, S. 83.

¹⁴ Ders., HGA 5, S. 68.

in Beziehung zur Wahrheit. Heidegger fragt aber, ob Hegel (d. h. der Denker, mit dem die ganze abendländische Metaphysik ihre Vollendung findet) das Wesen der Wahrheit radikal genug denkt.¹⁵ Eben um es radikaler zu denken, fragt Heidegger nach dem Wesen der Kunst.¹⁶ Das geschieht im Aufsatz, dessen Nachwort wir bis jetzt erläutert haben.

III.

Dem komplexen und streng durchdachten Gedankengang dieses Aufsatzes können wir hier freilich nicht nachgehen. Für unseren Zweck ist es genug, uns zu vergegenwärtigen, dass sich das Kunstwerk an einem gewissen Punkt dieses Gedankengangs als „die Eröffnung“ dessen zeigt, was ein Seiendes „in Wahrheit ist.“¹⁷ Damit meint Heidegger aber nicht, die Kunst sei „Nachahmung“ des Wirklichen oder „Wiedergabe des allgemeinen Wesens der Dinge“.¹⁸ Die Wahrheit, die das Kunstwerk offenbart, ist nicht irgendwo schon vorhanden: weder in der wirklichen Welt noch in der Welt der Ideen. Sie „geschieht“¹⁹ erst im Kunstwerk:

Das Kunstwerk eröffnet auf seine Weise das Sein des Seienden. Im Werk geschieht diese Eröffnung, d.h. das Entbergen, d.h. die Wahrheit des Seienden. Im Kunstwerk hat sich die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt. Die Kunst ist das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit.²⁰

Bis hierher ist Heidegger nicht sehr weit entfernt von dem, was Hegel über die Kunst – freilich *vor* ihrem Ende – sagt. In der Fortsetzung des Aufsatzes aber denkt Heidegger die Wahrheit in einem Sinne, die sich von dem Hegels stark absetzt. Denn er denkt die

¹⁵ Vgl. ebd., S. 68: „Die Entscheidung über Hegels Spruch ist noch nicht gefallen; denn hinter diesem Spruch steht das abendländische Denken seit den Griechen, welches Denken einer schon geschehenen Wahrheit des Seienden entspricht. Die Entscheidung über den Spruch fällt, wenn sie fällt, aus dieser Wahrheit des Seienden und über sie. Bis dahin bleibt der Spruch in Geltung. Allein deshalb ist die Frage nötig, ob die Wahrheit, die der Spruch sagt, endgültig sei und was denn sei, wenn sie es so ist“.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 69.

¹⁷ Ebd., S. 21.

¹⁸ Ebd., S. 22.

¹⁹ Ebd., S. 23.

²⁰ Ebd., S. 25.

Wahrheit als „Unverborgenheit“ im Anklang an (oder sogar als Vertiefung) der griechischen ἀλήθεια²¹, dessen *alpha privativum* dem „Un“ der Unverborgenheit entspricht. Das bedeutet aber zugleich, dass dem Element der Verborgenheit (gr. λήθη) fast eine Art Vorrang zukommt.²² Dieselbe Distanz zu Hegel – trotz der Ähnlichkeit, insbesondere was die Beziehung zur Geschichte betrifft – finden wir natürlich auch in der Auffassung von Kunst, da diese Auffassung mit der der Wahrheit zusammengeht. Kurz gesagt: Nur eines der Elemente, die nach Heidegger im Kunstwerk in einem „wesenhaften Streit“ gegeneinander stehen²³, könnte man recht leicht auch in der Ästhetik Hegels auffinden: die „Welt“ als „die sich öffnende Offenheit der weiten Bahnen der einfachen und wesentlichen Entscheidungen im Geschick eines geschichtlichen Volkes.“²⁴ Viel schwieriger wäre es, bei Hegel das andere Element anzutreffen (zumindest in dem Sinne und in der Tragweite, die es bei Heidegger hat): die „Erde“ als „das zu nichts gedrängte Hervorkommen des ständig Sichverschließenden und dergestalt Bergehenden.“²⁵

Wenn wir nach anderen Ähnlichkeiten und Unterschieden zwischen Heideggers und Hegels Auffassung der Wahrheit und der Kunst suchen, lohnt es sich, bei einer Stelle zu verweilen, in der Heidegger behauptet, die Kunst sei eine „wesentliche Weise“ des Geschehens der Wahrheit²⁶, und wo er neben ihr auch andere Weisen, z. B. das Denken, nennt. Das klingt z. T. nach Hegel. Allerdings lassen sich sofort einige Unterschiede feststellen, z. B. die Tatsache, dass Heidegger keine Rangordnung aufstellt, und erst recht nicht im Sinne einer geschichtlichen Progression. Das interessiert uns für das Thema vom Ende der Kunst ganz besonders.

Wir haben schon gesehen, dass Heidegger die Frage nach dem Ende der Kunst sozusagen wieder öffnet, indem er ihren metaphysischen Hintergrund bei Hegel (insbesondere was das Wesen der Wahrheit betrifft) in Frage stellt. Will Heidegger sogar die Möglichkeit eines Primats der Kunst auch und vor allem in Rücksicht

²¹ Ebd., S. 37.

²² Das fasst Heidegger („in einer vielleicht befremdlichen Schärfe“, wie er selbst zugesteht) in dem Satz zusammen: „Die Wahrheit ist in ihrem Wesen Unwahrheit“ (HGA 5, S. 41).

²³ Heidegger, Martin, HGA 5, S. 35.

²⁴ Ebd., S. 35.

²⁵ Ebd., S. 35.

²⁶ Ebd., S. 49.

auf ihre geschichtliche Tragweite unterstellen? Das würde ihn in eine Nähe gerade zu jenen rücken, gegen die Hegel seine These richtete: die Frühromantiker, die sich eben von der Kunst einen epochalen Wandel erwarteten. Heidegger würde sich aber gegen eine solche Nähe heftig verwehren, auch weil er gerade mit der Interpretation und der Polemik Hegels gegen die Frühromantiker übereinstimmt.

Man könnte also vielmehr seine Stellung mit der eines Philosophen gleichsetzen, der sich – gegen seinen Willen – als ein Epigone der Romantik betrachten ließe: Nietzsche. Heidegger vergleicht Nietzsche und Hegel gerade in Bezug auf das uns interessierende Thema miteinander: „Was Hegel hinsichtlich der Kunst aussprach“, „erkannte Nietzsche hinsichtlich der ‚obersten Werte‘“ – nicht aber hinsichtlich der Kunst, in der er dagegen genau „die Gegenbewegung“ gegen den Nihilismus suchte.²⁷ Heidegger will freilich auch Nietzsche radikalisieren: Jener befinde sich immer noch innerhalb der Metaphysik, wenn auch als ihre innere extreme Reaktion, und seine Besinnung auf die Kunst sei immer noch eine Ästhetik, obwohl im Sinne einer „auf das Äußerste getriebenen Ästhetik, die sich gleichsam überschlägt.“²⁸

Es gibt allerdings noch einen weiteren Autor, den Heidegger nicht radikalisieren oder überwinden, sondern dem er zuhören und folgen will, und dem er sich gegenüber fast wie der Interpret eines Propheten gebärdet. Es handelt sich ausgerechnet um einen Jugendfreund Hegels: um Hölderlin.²⁹ Zumindest in Rücksicht auf die einzigartige epochale Tragweite, die Heidegger Hölderlins Dichtung³⁰ zuschreibt, kann man sich wohl fragen, ob er Hegels These vom Ende der Kunst nicht doch rückgängig machen will.

²⁷ Ders., HGA 6.1, S. 90.

²⁸ Ebd., S. 75.

²⁹ Vgl. z. B. ders., *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)* = HGA 65, hrsg. v. F.-W. von Herrmann, Frankfurt am Main, 1989, S. 421, 464 (wo Heidegger Hölderlin u. a. vom Idealismus sowie vor allem – und das ist sehr bedeutsam – von der Romantik abhebt) und 485.

³⁰ Vgl. ders., *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* = HGA 4, hrsg. v. F.-W. von Herrmann, Frankfurt am Main, 1981.

IV.

Eine direkte Stellungnahme für oder gegen diese Aussage würde man aber im Werk Heideggers schwerlich finden. Um die Richtung auf eine Entscheidung einzuschlagen – sagt er also – sei nichts weniger nötig als eine Besinnung auf das gesamte abendländische Denken. Zu dieser Besinnung kann auch eine Erörterung zweier Grundbegriffe gehören, die gerade in der nachhegelschen Philosophie sehr oft auftauchen. Sie sind miteinander so eng verwandt, dass beide mit demselben italienischen Wort übersetzt werden können: *esperienza*. Heidegger setzt sie aber stark voneinander ab, da er dem einen dieser Begriffe, *Erlebnis*, eine durchaus negative – und dem anderen, *Erfahrung*, eine durchaus positive Bedeutung zuschreibt.³¹

Der Begriff des Erlebnisses ist für unser Thema so wichtig, dass er den Kern der Interpretation bereits in sich enthält, die Heidegger von der These Hegels vom Ende der Kunst gibt. Den betreffenden (hier schon am Anfang zitierten) Satz habe ich gerade aus diesem Grund als Titel für diesen Vortrag gewählt. Der Begriff selbst ist aber bis jetzt noch nicht geklärt worden.

Seine Vorgeschichte reicht in die Goethezeit zurück und ist Ausdruck einer Kritik am abstrakten und mechanischen Rationalismus.³² Vielleicht zum ersten Mal in einem handschriftlichen Text kommt das Wort ausgerechnet bei Hegel vor.³³ Vom Standpunkt Heideggers aus könnte diese Tatsache verblüffend scheinen, da Heidegger in Hegel sozusagen einen Alliierten in seinem Kampf gegen das Erlebnis und für die Erfahrung sucht. Es muss

³¹ Ein sehr wichtiger Philosoph, der das Denken Heideggers auf seine Weise fortsetzte und entwickelte, hat u. a. diese beiden Begriffe in seinem Hauptwerk erörtert: vgl. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* in Ders., *Gesammelte Werke*, Tübingen, 1990, Bd. 1, S. 61-76 (über das Erlebnis) und S. 352-368 (über die Erfahrung).

³² Das Substantiv „Erlebnis“ gab es eigentlich damals noch nicht, wohl aber das Zeitwort „erleben“. Bei Goethe findet sich auch das substantivierte Partizipium „das Erlebte“ – fast ein Vorläufer des Wortes „Erlebnis“. Vgl. Gadamer, a.a.O., S. 68 f.

³³ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Briefe von und an Hegel*, hg. v. Johannes Hoffmeister, Bd. III, Hamburg 1969³, S. 179, wo man den (weiblichen!) Ausdruck „meine ganze Erlebnis“ findet. Gadamer (a.a.O., S. 66, Anm. 111) betont, „dass es sich um einen Brief handelt, wo man ungewohnte Ausdrücke und insbes. solche aus der Umgangssprache sorglos aufnimmt, wenn man kein üblicheres Wort findet“.

aber daran erinnert werden, dass Hegel das Wort „Erlebnis“ nur ganz episodisch (und nicht in einem philosophischen Text) gebraucht.

Erst in den letzten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts verbreitet sich der Gebrauch des Wortes „Erlebnis“, besonders in der biographischen Literatur. Die von einigen Philosophen hervorgehobene Verbindung zwischen dem Leben und der Kunst erklärt den Erfolg dieses Begriffs in der Ästhetik. Es soll hier genügen, Diltheys Werk *Das Erlebnis und die Dichtung* zu nennen, das auch Heidegger diesbezüglich erwähnt.³⁴

Die enge Beziehung zwischen dem Erlebnis und der Ästhetik betont Heidegger oft, z. B. in einem Aufsatz, wo er unter den „wesentlichen Erscheinungen der Neuzeit“ den „Vorgang“ erwähnt, „dass die Kunst in den Gesichtskreis der Ästhetik rückt. Das bedeutet: Das Kunstwerk wird zum Gegenstand des Erlebens, und demzufolge gilt die Kunst als Ausdruck des Lebens des Menschen.“³⁵ Das Erlebnis ist ein ausgezeichnete Ausdruck der modernen Metaphysik, in der der Mensch zum „Subjectum“ wird: „Das Seiende gilt erst als seiend, sofern es und soweit es in dieses Leben ein- und zurückbezogen, d. h. er-lebt und Er-lebnis wird.“³⁶ Die Griechen hatten dagegen keine Erlebnisse – und also keine Ästhetik.³⁷

Die Herrschaft des Erlebnisses wird dann nach Heidegger in der Moderne immer stärker. Das geschieht auch dadurch, dass das Erlebnis eine versteckte, aber wesentliche Verbindung zur Technik hat. Die „Machenschaft“ und das Erlebnis sind nur anscheinend entgegengesetzt: in der Tat sind sie vollkommen einig.³⁸ Die in den Dreißigerjahren des zwanzigsten Jahrhunderts beginnende Freizeit- und Schauspiel-Industrie und mit ihr die ersten Anzeichen dessen, was man später „Ästhetisierung des Lebens“ genannt hat, stempelt

³⁴ Vgl. Heidegger, Martin, *Unterwegs zur Sprache* = HGA 12, hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main, 1985, S. 122 f. In diesem Kontext definiert Heidegger den Begriff so: „Erleben besagt stets: Zurückbeziehen, nämlich auf das Leben und das Gelebte auf ein Ich. Erlebnis nennt die Rückbeziehung des Objektiven auf das Subjekt“ und erwähnt außerdem, dass man „auch in der Phänomenologie“ „überall vom Erlebnis“ „sprach“. Nach Heidegger bleiben also sowohl Dilthey als auch sein eigener Lehrer Husserl im modernen Subjektivismus gefangen.

³⁵ Ders., HGA 5, S. 75.

³⁶ Ebd., S. 94.

³⁷ Vgl. ebd., S. 94 und auch HGA 6.1, S. 77 f.

³⁸ Vgl. ders., HGA 65, S. 105-166.

Heidegger mit den folgenden Worten ab: „In dieser lärmenden ‚Erlebnis‘-Trunkenboldigkeit [...] ist der größte Nihilismus“, ja die „Seinsverlassenheit“.³⁹

V.

Nachdem wir uns Heideggers Begriff des Erlebnisses vergegenwärtigt haben, müssen wir noch eine weitere Frage stellen, die von größter Bedeutung für unser Thema ist. Entspricht Heideggers Vermutung, dass das Erlebnis das Element sei, in der die Kunst stirbt, dem was Hegel über den Vergangenheitscharakter der Kunst sagt? Oder ist sie nicht so sehr eine begründete Interpretation als vielmehr eine freie Aneignung (was übrigens bei Heidegger oft der Fall ist)?

Das ästhetische Erlebnis wird von Heidegger auf eine Weise beschrieben, die in Richtung des Ästhetizismus geht. Etwas Ähnliches findet man in Hegels Beschreibung einiger Aspekte der ästhetischen Kultur seiner Zeit⁴⁰, d. h. der Zeit der Kunst an ihrem Ende. Man denke vor allem an Hegels Kritik der Ironie von Friedrich Schlegel als „Virtuosität eines ironisch-künstlerischen Lebens“, die sich selbst als „göttliche Genialität“⁴¹ gebärdet und tatsächlich aber bloßer Mangel an jedem „substantiellen Inhalt“⁴² ist. Dieses „geniale Leben“ scheint – Heideggers Meinung nach – fast das Vorbild jedes ästhetischen Erlebnisses zu sein (inklusive desjenigen, das in einer Massengesellschaft stattfindet). Insofern könnte Heideggers Interpretation der These Hegels berechtigt sein, – wenn es nach Hegel nicht andere Aspekte der modernen Kunst gäbe.

Die dritte und letzte Phase der romantischen Kunstform kennzeichnet ja Hegel im Gegensatz zu den beiden anderen⁴³ im allgemeinen so: „Was sich [...] neu befriedigt, ist [...] das Sichbegnügen mit dem, was da ist, die Zufriedenheit mit sich selbst, mit der Endlichkeit des Menschen und dem Endlichen, Partikulären, Porträtar-

³⁹ Vgl. ebd., S. 139.

⁴⁰ Diese Kultur ist übrigens die – wie oben gesagt –, in der sich die Vorgeschichte des Begriffs des Erlebnisses abspielt.

⁴¹ *Ästhetik*, TWA 13, 95. Ob diese Kritik begründet ist, ist für unsere Zwecke zweitrangig.

⁴² Ebd., 96.

⁴³ Sie sind bekanntlich „der religiöse Kreis“ und „das Rittertum“.

tigen überhaupt“.⁴⁴ Das wirft ein neues Licht auch auf das Thema, das uns hier am meisten interessiert: „Vergangen“ – sagt Hegel ausdrücklich – ist auch und vor allem „das Gebundensein“ an bestimmte Inhalte und an bestimmte Formen.⁴⁵ Der Vergangenheitscharakter der Kunst bringt also auch eine neue „Freiheit“ der Kunst und der Künstler mit sich, wie Hegel eben in dem Kontext betont, dem Heidegger sein letztes Zitat entnimmt, ohne aber diesen Kontext genügend zu berücksichtigen. Diese Freiheit kann sicherlich zur bloßen Willkür und Laune werden, wie es nach Hegel bei der Ironie Schlegels und Z. T. auch beim subjektiven Humor Jean Pauls⁴⁶ der Fall ist. Hauptsächlich ist sie aber der ästhetische Ausdruck des im besten Sinne frei gewordenen – und deswegen heiteren – Geistes, wie Hegel schon in Bezug auf die holländische Malerei⁴⁷ und noch mehr auf den objektiven Humor Goethes⁴⁸ sagt. Mindestens der Ton Hegels scheint hier sehr weit von jenem der aneinandenden Interpretation Heideggers entfernt zu sein.

Hinsichtlich des ästhetischen Erlebnisses ist es nun möglich, noch einen weiteren Unterschied zwischen Heidegger und Hegel zu beleuchten. Nach Heidegger hängt sogar die Ästhetik selbst vom Erlebnis ab, indem sie eben durch die Tatsache definiert ist, dass sie Kunstwerke nur als Gegenstände des Erlebnisses betrachtet. Auch hier könnte man eine gewisse Nähe zu Hegel sehen, bemerkt dieser doch, dass „der Name *Ästhetik*“, wie seine Etymologie zeigt, eigentlich nur die Betrachtung der „Kunstwerke mit Rücksicht auf die Empfindungen“⁴⁹ des Subjekts bezeichnet. Eine solche Betrachtungsweise ist für ihn (wie dann ebenfalls für Heidegger) oberflächlich. Was dagegen nötig ist, ist eine „Philosophie der Kunst“. Für diese kann aber nach Hegel (nicht so nach Heideg-

⁴⁴ *Ästhetik*, TWA 13, 195 f.

⁴⁵ *Ästhetik*, TWA 15, 235: „Das Gebundensein an einen besonderen Gehalt und eine nur für diesen Stoff passende Art der Darstellung ist für den heutigen Künstler etwas Vergangenes und die Kunst dadurch ein freies Instrument geworden, das er nach Maßgabe seiner subjektiven Geschicklichkeit in Bezug auf jeden Inhalt, welcher Art er auch sei, gleichmäßig handhaben kann“.

⁴⁶ Vgl. ebd., 229-231.

⁴⁷ Vgl. ebd., 225. Es lohnt sich nebenbei zu bemerken, dass die Verbindung der romantischen Kunstform mit dem Christentum hier immer noch gilt – aber in der Form einer extremen Verweltlichung, die nach Hegel doch vollkommene Verwirklichung ist.

⁴⁸ Vgl. ebd., 239-242.

⁴⁹ Ebd., 13.

ger) auch der Name „Ästhetik“ „beibehalten werden“⁵⁰, wenn man ihn auf diese Weise neu definiert. Bei Heidegger gehen das Ende der Kunst und das Ende der Ästhetik zusammen. Das Gegenteil geschieht bei Hegel: „Die *Wissenschaft* der Kunst ist [...] in unsrer Zeit noch viel mehr Bedürfnis als zu den Zeiten, in welchem die Kunst für sich als Kunst schon volle Befriedigung gewährte.“⁵¹ Handelt es sich nur um eine Frage der Terminologie? Die „nur terminologischen Fragen“ sind oft wichtiger, als man denkt. In diesem Falle könnten die Milde Hegels und die Strenge Heideggers gegenüber dem Namen „Ästhetik“ enthüllen – wohl vom Gesichtspunkt Heideggers aus gesehen –, Hegels Philosophie der Kunst sei doch immerhin eine „Ästhetik“, zwar nicht im Sinne der Empfindungen eines empirischen Subjekts, sondern wohl im Sinne jenes absoluten Subjekts, das der absolute Geist ist und dessen erste Form nach Hegel eben die Kunst ist – die Kunst als „*sinnliches* Wissen [...], in welchem das Absolute zur Anschauung und Empfindung kommt.“⁵²

VI.

In einer handschriftlichen Randbemerkung zum Text, von dem wir hier ausgegangen sind⁵³, gerade hinsichtlich der Vermutung: „Vielleicht ist das Erlebnis das Element, in dem die Kunst stirbt“, bemerkt Heidegger:

Dieser Satz besagt aber doch nicht, dass es mit der Kunst schlechthin zu Ende sei. Das wäre nur der Fall, wenn das Erlebnis das Element schlechthin für die Kunst bliebe. Aber es liegt gerade alles daran, aus dem Erleben ins Da-sein zu gelangen, und das sagt doch: ein ganz anderes „Element“ für das „Werden“ der Kunst zu erlangen.⁵⁴

Also erwägt Heidegger in der Tat die Möglichkeit, Hegels Wort vom Ende der Kunst sei doch nicht das letzte Wort. Die Sache

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd., 25 f.

⁵² Ebd., 139.

⁵³ Es handelt sich, genauer gesagt, um eine Randbemerkung in einem Handexemplar Heideggers des separat als Büchlein erschienenen Aufsatzes *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart, 1960.

⁵⁴ Heidegger, Martin, HGA 5, S. 67, Anm. b.

könnte aber nur dann anders ausgehen, wenn nichts weniger als eine Verwandlung des Wesens des Menschen möglich wäre, die zugleich jene „Gründung“ des Seins sein könnte, durch die es zum „Ereignis“ wird.⁵⁵ Ohne uns hier in diese abgründigen (und sehr strittigen) Gedanken zu verwickeln, bemerken wir nur, dass dieses ganz andere Element auch dadurch gekennzeichnet werden kann, dass es sich nicht mehr um ein Erlebnis, sondern um eine Erfahrung handelt.

Auch das Wort „Erfahrung“ (ja mehr als das Wort „Erlebnis“) verweist auf Hegel, der bekanntlich seine *Phänomenologie des Geistes* zuerst im Sinne einer *Wissenschaft der Erfahrung des Bewußtseins* entwarf. Selbst die gedruckte Einleitung, die Heidegger in einem wichtigen Aufsatz erläutert⁵⁶, besteht merkwürdigerweise aus einer Erklärung des alten Titels.⁵⁷ In der Etymologie des Wortes „Erfahrung“ klingt ein Wegcharakter mit, den Hegel selbst zum Teil hervorhebt⁵⁸ und den Heidegger wieder aufnimmt und weiter entwickelt. Denn Hegel gab den ersten Titel des Werkes und mit ihm den Begriff der Erfahrung auf⁵⁹, wobei Heidegger versucht, diesen radikaler zu denken. Das tut er, indem der Weg der Erfahrung für ihn keine Vollendung in einem absoluten Wissen bzw. in einem „absoluten Subjekt“⁶⁰ findet. Er sieht die Sache anders:

Etwas erfahren heißt: unterwegs, auf einem Weg, etwas erlangen. Mit etwas eine Erfahrung machen, heißt, dass jenes, wohin wir unterwegs gelangen, um es zu erlangen, uns selber belangt, uns trifft und beansprucht, insofern es uns zu sich verwandelt.⁶¹

⁵⁵ Vgl. ders., HGA 6, S. 291 ff. Das Wort „Dasein“ hat hier eine andere Bedeutung als in *Sein und Zeit*: vgl. bes. S. 295.

⁵⁶ Vgl. ders., HGA 5, S. 115 ff. Vgl. a. Heidegger, *Hegels Phänomenologie des Geistes* = HGA 32, hg. v. Ingtraud Görland, Klostermann, Frankfurt am Main, 1988.

⁵⁷ Vgl. *Phänomenologie des Geistes*, TWA 3, 68–81.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 72: „Die Darstellung des erscheinenden Wissens“ könne von einem gewissen „Standpunkt“ aus „als der Weg des natürlichen Bewusstseins, das zum wahren Wissen dringt, genommen werden, oder als der Weg der Seele, welche die Reihe ihrer Gestaltungen, als durch ihre Natur ihr vorgesteckter Stationen, durchwandert, dass sie sich zum Geiste läutere, indem sie durch die vollständige Erfahrung ihrer selbst zur Kenntnis desjenigen gelangt, was sie an sich selbst ist“.

⁵⁹ Vgl. Heidegger, Martin, HGA 5, S. 200, wo Heidegger die vermutlichen Gründe diskutiert.

⁶⁰ Ebd., S. 201. Vgl. auch Gadamer, a.a.O., S. 360 f.

⁶¹ Ders., HGA 12, S. 167. Vgl. a. S. 149.

Dies sagt Heidegger in einem Aufsatz, der eine Erfahrung mit der Sprache versucht, bzw. sich „unterwegs zur Sprache“ setzt. Aber die Erfahrung mit der Sprache ist – näher gesehen – auch keine Erfahrung wie jede andere. Durch den Denkweg, den Heidegger hier begeht, ergibt sich, dass erst und gerade die Sprache so etwas wie ein Unterwegssein und eine Erfahrung ermöglicht. Dieser Denkweg besteht aber seinerseits aus dem Zuhören und Nachdenken eines Gedichts als ausgezeichnetem Ort, wo die Sprache waltet.⁶² Es handelt sich um ein spätes Gedicht von George. Durch dieses Fragen nach dem Wesen der Sprache und der Dichtung geschieht ein Wandel im Dichter selbst: Jetzt – könnte man fast sagen – wird auch George ein „Dichter in dürftiger Zeit“, wie es auch Rilke nach Heidegger ist.⁶³

Der Ausdruck selbst stammt freilich von dem oben schon erwähnten Hölderlin.⁶⁴ Dieser „dichtet das Wesen der Dichtung“ – erläutert Heidegger –, muss es tun, eben weil seine Zeit „die *dürftige* Zeit“ ist.⁶⁵ Nach Heidegger ist Hölderlin „der Vor-gänger der Dichter in dürftiger Zeit“. Seine Dichtung ist nicht „vergangen“, sondern zu-künftig, im Sinne, „dass in der Ankunft seines Wortes allein die Zukunft anwest.“⁶⁶ Um sich darauf vorzubereiten – in der Not und Dürftigkeit der Zeit –, ist eine „Zwiesprache“ des (auch dürftigen) Denkens mit dem Dichter nötig.⁶⁷

Dieses Bestehen auf der Not und Dürftigkeit der Zeit und diese Zuschreibung einer „prophetischen“ Rolle der Dichter würde Hegel gar nicht gefallen. Dagegen könnte er seine Argumente gegen die Frühromantik wiederholen. Für ihn ist seine Zeit eben nicht dürftig, sondern reich, da sich der Geist jetzt in der höchsten Form, der Philosophie (und nicht mehr z. B. in der der Kunst) verwirklicht hat.

⁶² Ebd., S. 188 ff.

⁶³ Nun „nähert sich Stefan Georges Dichtung mehr und mehr dem Gesang“, „nachdem dieser Dichter vormals wie ein Gesetzgeber und Kündler gesprochen hat“. Das geschieht auch, weil er, „– gleich wie Rilke – entscheidende Stöße“ von dem postum, seit kurzem erschienenen Werk Hölderlins „empfang“, für den die Dichtung eben „Gesang“ ist (HGA 12, S. 171-72). Über Rilke als „Dichter in dürftiger Zeit“ vgl. HGA 5, S. 274 ff.

⁶⁴ Hölderlin, Friedrich, *Brot und Wein*, VII Strophe.

⁶⁵ Heidegger, Martin, HGA 4, S. 47. Vgl. a. HGA 5, S. 272.

⁶⁶ Ders., HGA 5, S. 320.

⁶⁷ Vgl. z. B. ebd., S. 273 f. Aber man könnte diesbezüglich sehr viele Zitate Heideggers anführen.

Das schließt aber nicht aus, dass das Denken auch bei Hegel – wohl auf eine andere Weise als bei Heidegger – in ein Verhältnis zur Dichtung (oder zur Kunst überhaupt) treten kann. Kehren wir zu dem von Heidegger und auch hier schon zitierten Kontext⁶⁸ zurück, wo Hegel zum ersten Mal vom Vergangenheitscharakter der Kunst spricht. Dort behauptet er: „Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt.“⁶⁹ Dies bringt aber auch interessante Folgen für die Kunst selbst mit sich. Unser Verhältnis zu den Kunstwerken ist nicht mehr unmittelbar, sondern „besonnener Art“, indem sie z. B. „unser Urteil“ erregen. Das konditioniert aber auch schon den Künstler, der von der „reflektierenden Welt“, in der er lebt, gar nicht absehen kann: seine Kunst wird damit immer reicher an Reflexion und Gedanken, wird also immer mehr – könnten wir sagen – „Konzeptkunst“.

Das kann so weit gehen, dass die Kunst tatsächlich zu denken gibt, d. h. dass sie das Denken vorwegnimmt und ihm Fragen – und es vor Aufgaben – stellt. Mindestens ein Beispiel hierzu nennt und betont Hegel selbst: Schiller, der „früher schon die Totalität und Versöhnung gefordert und ausgesprochen hat, als sie von der Philosophie als solcher aus ist erkannt worden.“⁷⁰ Freilich stellt Hegel seine eigene Philosophie als die wahre Erkenntnis dessen vor, was Schiller bereits ahnte. Das würde Heidegger gegenüber Hölderlin nie tun. Ihre Haltung gegenüber den beiden Dichtern ist also scheinbar sehr unterschiedlich (eine aneignende einerseits, eine zuhörende andererseits). Aber es wäre voreilig, daraus endgültige Konsequenzen für die Rolle der Kunst – nach ihrem „Ende“ – bei dem einen und dem anderen Denker zu ziehen.

⁶⁸ *Ästhetik*, TWA 13, 24 f.

⁶⁹ Ebd., 24 f.

⁷⁰ Ebd., 89. Die entscheidende Rolle Schillers für die Ästhetik Hegels – gerade in Bezug auf die These vom Ende der Kunst – berührt Heidegger in einem Seminar: vgl. Heidegger, *Übungen für Anfänger. Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Marbach, 2005, S. 13-14.

MAURO BOZZETTI (URBINO)

Hegel, Adorno und das Obsolete in der Kunst

Die Aussicht scheint Ermunterung, der Mensch erfreuet
Am Nutzen sich, mit Tagen dann erneuet
Sich sein Geschäft, und um das Gute waltet
Die Vorsicht gut, zu Dank, der nicht veraltet

Friedrich Hölderlin

Die Kunst stellt für Hegel das erste Moment in der abschließenden Darstellung seines systematischen Ansatzes über den absoluten Geist dar: Sie ist „eine Art und Weise [...], das Göttliche, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewusstsein zu bringen und auszusprechen.“¹ Sie ist ein unmittelbares Wissen, das schon das Wichtigste intuiert, aber nur in sich, als etwas noch nicht Vollzogenes und daher Erkanntes. Obwohl von ihrem Inhalt her festgelegt, ist die Form der Unmittelbarkeit noch nicht *spirituelle* Einheit, Identität als etwas Überwundenes. Was sich in diesem „Scheinen der Idee“ befindet, ist noch nicht das absolute Ziel des Geistes in seiner höchsten Form.

Der Geist der schönen Kunst, auch als beschränkter Volksgeist bezeichnet, gelangt nicht weiter als bis zur Intuition der Sache, d. h. bis zu etwas bloß Formalem. Das Kunstwerk als solches, als Teilhaber am gewussten Wissen, befreit von der Zufälligkeit, wird Ausdruck des Begriffs, des Wirklichen nur dann, wenn ihm keine Spur von subjektiver Eigenheit mehr anhaftet.

Das formale Element des künstlerischen Tuns kann, mittels Talent und Genie, *nur* als *subjektives* gezeigt werden. Aber zum Genie gehört auch „die *Leichtigkeit* der inneren Produktion und der äußeren technischen Geschicklichkeit“.²

Die Kunst hat insofern an den Momenten des absoluten Geistes teil, als sie schon in sich von spekulativem Wissen geprägt ist. Aber obwohl die Kunst dem Endziel nahe kommt, stellt sie nur die

¹ *Ästhetik*, TWA 13, 21.

² Ebd., 369.

erste Stufe der Befreiung von der Endlichkeit dar, ihre Zukunft liegt in der wirklichen, der offenbarten Religion. Hegel geht sogar so weit zu sagen, dass die schöne Kunst nur den Religionen zugehört, die ihrerseits in der Philosophie mit aufgehoben werden.

Obwohl er der Kunst einen engen Bezug zur Wahrheit zuschreibt, ist deutlich erkennbar, dass der Hegelsche Ansatz das eigentliche Merkmal der künstlerischen Phantasie auf dem Altar des Systems opfert. Das hatte schon Croce gesehen: „Irrig ist der Glaube, dass der Dichter, überhaupt der Künstler im allgemeinen, bloß Anschauungen haben sollte.“³

Sicher hat Croce die Lage der Kunst in Hegels System am besten beurteilt:

Hegels Ästhetik ist insoweit eine Grabrede: er behandelt und überblickt darin die einander gefolgten Formen der Kunst, zeigt darin den fortschreitenden Grad innerlicher Auszehrung auf und legt sie dann sämtlich ins Grab, für das die Philosophie die Inschrift verfasst hat. Die Romantik und der metaphysische Idealismus hatten die Kunst so hoch in die Wolken erhoben, dass sie letzten Endes notwendig erkennen mussten, in solchen Höhen taugen sie zu nichts mehr.⁴

Für Adorno stellt Hegel im Vergleich zu der subjektbezogenen Beschränkung, in die Kant die ästhetische Dimension gezwängt hatte, unzweifelhaft einen Schritt nach vorne dar. Wie in *Negative Dialektik* sind die bevorzugten Vergleichspunkte Kant und Hegel, deren Denken Adorno in der *Ästhetischen Theorie* als die „mächtigsten ästhetischen Konzeptionen“⁵ definiert. Indem Kant das Schöne vom Genuss unterscheidet, belegt er die Kunst mit einer kategorialen Hypothek, wobei er die ästhetische Qualität in der Wirkung erkennt, die das Kunstwerk auf seinen Betrachter ausübt.

³ Croce, Benedetto, *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft. Theorie und Geschichte*, Tübingen 1930, S. 312. In Wahrheit ist für Hegel die Phantasie doch der Vernunft untergeordnet, aber nicht so drastisch. In den *Vorlesungen über die Ästhetik* sagt er: „Denn die Aufgabe der Phantasie besteht allein darin, sich von jener inneren Vernünftigkeit nicht in Form allgemeiner Sätze und Vorstellungen, sondern in konkreter Gestalt und individueller Wirklichkeit ein Bewusstsein zu geben.“ (*Ästhetik*, TWA 13, 365.)

⁴ Ebd., S. 315.

⁵ Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften, Bd. 7, hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, 1990, S.524. (im Folgenden: GS, Bd.)

Mit dem Übergang zu dem interesselosen Genuss trennt Kant definitiv, und ganz bewusst, das ästhetische Empfinden von dem Kunstobjekt. Die *Kritik der Urteilskraft* enthält Adorno zufolge jedoch insofern ein revolutionäres Element, als Kant sie mittels einer *immanenten* Kritik einschränkt, ohne die alte Wirkungsästhetik aufzugeben. Kants Subjektivismus hat objektive Absichten.

Aber das sinnliche Moment der Kunst liegt in dem, was der *Geist* verspricht, nicht im Genuss des Betrachters, als sei die Kunst etwas Ornamentales. Die ästhetische Reflexion, scheint Adorno zu sagen, muss dem Kunstobjekt, dem Werk als einem anderen Sein vor unserem ästhetischen Empfinden den Vorzug geben. Andernfalls würde die Kunst zum Traum von einer versöhnten Welt, ihr kontestatives Element, und damit ihr eigentlicher und wertvollster Inhalt, würde dabei verschwinden.

Es gibt keine Kunst, sagt Adorno, die nicht schon in sich, als ihr eigenes Moment, verneint, das enthielte, wovon sie sich unterscheidet: die Normalität, das radikale Böse.

Aber indem man der Kunst das entzieht, wovon sie antithetisch ihren Ursprung nimmt, nämlich die Negativität des Realen, entzieht man ihr gleichzeitig jegliche Kraft.

Ähnlicher Tonart ist die Kritik, die Adorno in *Negative Dialektik* bezüglich des antimetaphysischen und antidialektischen Ansatzes von Kant formuliert hat: seine Philosophie verschließe sich der Möglichkeit, die Wirklichkeit des menschlichen Leides und das Streben nach Gerechtigkeit bis zur äußersten Konsequenz zu denken.

Die Rezeptionsästhetik Kants, die das Schöne definiert als das, „was ohne Begriff allgemein gefällt“⁶, wird von Adorno als etwas Zwitterhaftes angesehen, der Kritik Hegels tödlich ausgesetzt, weil die Ästhetik ohne Kategorie auf den Status eines *Weichtieres* absinkt.

Für Adorno ist die Kunst etwas Magisches, Undefinierbares, auf dessen ratio man aber trotz allem nicht verzichten kann. Universalität und Notwendigkeit, die laut Kant die Maßstäbe des ästhetischen Urteils vorschreiben, bleiben für ihn problematisch, während sie für Hegel dank der dem *Geist* innenwohnenden Bewegung konstruierbar werden.

⁶ Vgl. ebd., S. 247.

Aber das will noch nicht heißen, dass Hegel sein Vorhaben ge-
glückt ist. Für Adorno ist die Ästhetik Hegels nur ein „bis auf den
Grund durchdachter“ Kant, genauso wie er Hegel in *Negative Di-
alektik* als einen „ausgereiften Kant“ bezeichnet. Hegel hätte Recht
nur dann, wenn es der Philosophie gelänge, die Idee des Absoluten
wirklich auf den Begriff zu bringen, wenn der Künstler auch ein
versöhnter Mensch sein könnte.

Die Gehaltsästhetik Hegels hat das der Kunst immanente Mo-
ment des Anders-Seins anerkannt, was in den Augen Adornos ih-
ren großen Vorzug ausmacht. Gleichzeitig aber regrediert hier He-
gels idealistische Dialektik, welche die Form als Inhalt (Medium
und Sache) denkt, zu einer Dialektik von „vorästhetischer Un-
reife“. In dem Versuch, das Unsagbare zu sagen, habe Hegel den
ganz selbständigen Aspekt, die Eigenheit der Kunst, oder das sich
jedem begrifflichen Zugriff Entziehende im Namen des Systems
geopfert.

Die Kunst bleibt für Adorno ein vom objektiven Idealismus nie
vollständig Erfassbares, sie muss sich im Gegenteil immer gegen
ihre eigene Begrifflichkeit auflehnen, da sie von einer ungerechten
Welt erzeugt ist.

Dem von Kant und Hegel theoretisierten Übergang von endli-
cher Subjektivität in Genialität (und Talent) widersetzt sich Ador-
no ganz entschieden mit der Begründung, dass man dem Be-
trachter, sobald der Künstler als Halbgott verehrt wird, das Sich-
Bemühen um die objektive Substanz des Kunstwerkes abnimmt.

Das ästhetische Urteil wird auf diese Weise – wie wir jeden Tag
erfahren – beeinflusst von dem Gewicht des Künstlernamens. Das
Genie „wird desto mehr zur Ideologie, je weniger die Welt die
menschliche ist und je neutralisierter der Geist, das Bewusstsein
von ihr.“⁷ Die Kategorie des Genies tendiert nach Adorno dazu, Ich
und Nicht-Ich mystifizierend zu vereinen. Der Geniebegriff ist
grundsätzlich falsch, „weil Gebilde keine Geschöpfe sind und
Menschen keine Schöpfer.“⁸

Adorno zufolge kann sich die Kunst von der Religion insofern
ablösen, als sie selbst Hüterin ihres Wahrheitsgehaltes werden darf.
Andernfalls, wenn sie sich einfach nur von der Religion entfernt,
sich verweltlicht, „verdammte sie sich dazu, dem Seienden und Be-
stehenden einen Zuspruch zu spenden, der, bar der Hoffnung auf

⁷ Ebd., S. 256.

⁸ Ebd., S. 255.

ein Anderes, den Bann dessen verstärkt, wovon die Autonomie der Kunst sich befreien möchte.“⁹

Die Ästhetik spielt im objektiven Idealismus keine theoretisch-strukturelle Rolle, auch bei Hegel ist die Funktion der Kunst nicht mit derjenigen der Religion gleichzusetzen. Die Religion begleitet die Ausformung der Bedeutung der Kategorien bis zur höheren Stufe der Begrifflichkeit, so dass viele Kritiker die *Logik* mit Recht als große Theodizee bezeichnet haben. Valerio Verra und Vittorio Hösle haben die Dreiteilung des absoluten Geistes kritisiert, denn „die Kunst hat doch wohl eher mit dem poetischen, Z. T. auch mit dem intersubjektiv-praktischen Geist [Drama!] zu tun als mit der bloß theoretischen Anschauung.“¹⁰

Diese These ist schon gerechtfertigt durch den Tatbestand, dass sich das Hauptwerk Hegels (die *Logik*) auch ohne das ästhetische Moment begründen ließe, d. h. obwohl die ästhetische Problematik schon präsent war, hat er sie bewusst nicht betrachtet (z. B. als Idee des Schönen, die zwischen der des Wahren und des Guten stehen könnte).

Die Geschichte der Kunst endet in den *Vorlesungen* wie die Geschichte selbst, nicht mit dem Tod (ein Wort, das Hegel nicht benutzt), sondern bereits mit dem Ende ihrer Funktion, denn die Geschichte kann der philosophischen Reflexion keinen Sinn mehr verleihen. Ihre Rolle wird obsolet: die wahre Religion (besonders in der protestantischen Form) braucht sie nicht mehr; die absolute Instanz, das Höhere, kann ihre Vernünftigkeit durch die Religion erreichen.

Die Intuition Hegels war für Adorno schon richtig: Die Kunst trägt sich nicht allein. Aber sie kann auch von außen her keine metaphysischen Stützen finden. Die Wahrheit der Kunst ist ihre eigene Metaphysik. Die Kunst ist schon in sich „Asyl“ des Metaphysischen, denn sie rettet die Erscheinung des Wahren, aber in der Erscheinung ist die Erscheinungslosigkeit aufbewahrt, wie es in *Negative Dialektik* heißt.

Die Metaphysik der Kunst verlangt die Trennung der Kunst von der Religion. Zu Unrecht hat Hegel die metaästhetische Identität von Subjekt und Objekt postuliert: Kunst ist für Adorno *Magie*,

⁹ Ebd., S. 10.

¹⁰ Vgl. Hösle, Vittorio, *Hegels System, Bd. 2: Philosophie der Natur und des Geistes*, Hamburg, 1988, S. 396. Vgl. auch Verra, Valerio, *Introduzione a Hegel*, Roma-Bari 2001, S. 161.

„befreit von der Lüge, Wahrheit zu sein“¹¹, und die Magie des Kunstwerks liegt für ihn in seiner „Vergänglichkeit“, in seinem Versuch, das Unversöhnliche zu versöhnen, in der Nichtidentität von Künstler und Werk und in der Nichtidentität von Werk und dem, wofür es steht.

In diesem Sinne spielt die Ästhetik bei Adorno doch eine entscheidende Rolle. Hölderlin, Kafka, Kraus, Mahler, Proust, Benjamin, Nietzsche sind Marksteine auf einem Weg, der *vielleicht* zu beschreiten ist.

Die Kunst ist in der Erscheinung, im Unfassbaren, in der Sehnsucht das, was die Metaphysik immer hat sein wollen: metaphysische Ästhetik und nicht durch klassische idealistische Kategorien vorkonstruierte Ästhetik.

Das ist die Aussage Adornos, die keine direkte Schlussfolgerung aus einem gedanklichen Verlauf darstellt, der von *Dialektik der Aufklärung* über *Negative Dialektik* schließlich in *Ästhetische Theorie* zum Abschluss käme. Schon die Tatsache, dass Adorno sein Lebenswerk mit der Moralphilosophie schließen wollte, widerspricht eindeutig diesem sicher falschen Schema.

Adorno versucht im Gegenteil, sein ganzes *antisystematisches System*, das um die Kategorie der Nicht-Identität kreist, auf der Ebene der Kunstreflexion neu zu durchdenken: „Was der emphatischen Philosophie zerging, kann Ästhetik, selbst eine philosophische Disziplin, nicht aufwärmen.“¹²

Nur die spekulative Philosophie kann die Wahrheit denken. Ohne die *Negative Dialektik* bleibt die *Ästhetische Theorie* fast unverständlich. Die Ästhetik stellt bei Adorno, wie grundsätzlich auch bei Hegel – und darin unterscheidet er sich von Hölderlin – keine integrative Kunsttheorie dar, sie ist auch keine Theorie im engeren Sinne. Die Ästhetik ist für ihn nicht ein Teil, sondern die ganze Philosophie: Moral, Metaphysik, Geschichte und Gestaltenentwicklung sind noch da, konzentriert auf die Problematik der Kunst und der Schönheit:

Ästhetik ist aber keine angewandte Philosophie, sondern philosophisch in sich. Hegels Gedanke ‘die Wissenschaft der Kunst ist uns daher mehr Bedürfnis als die Kunst selbst’, ist der gewiss problematische Ausfluss seiner hierarchischen Ansicht vom Verhältnis der geistigen Bereiche zueinander; andererseits hat der Satz angesichts

¹¹ Adorno, Theodor W., GS, 4, S. 254.

¹² Adorno, Theodor W., GS, 7, S. 511.

des zunehmend theoretischen Interesses an der Kunst seine prophetische Wahrheit daran, dass jene der Philosophie um der Entfaltung ihres eigenen Gehalts willen bedarf.¹³

Ästhetische und theoretische Erkenntnis, die mit der Wahrheit nicht in derselben Beziehung stehen, werden im Rahmen derselben Umlaufbahn des philosophischen Denkens wechselseitig füreinander fruchtbar.

Die ästhetische Reflexion hilft uns nicht, besser zu denken, sie kann nicht der theoretischen Ebene übergeordnet sein, das gilt sowohl für Hegel als auch für Adorno. Aber was für Hegel obsolet ist – denn die Kunst wird grundsätzlich als Kunstreligion gelesen –, hat für Adorno zwei Eigenschaften: einerseits verstummt die Kunst, weil sie, wie das Tanzorchester auf der Titanic, zur Unterhaltung herabsinkt und von der Kulturindustrie als einfache Ware liquidiert wird. Andererseits aber bewahrt gerade die Abschaffung der Kunst die Utopie einer Rettung, die in der Hoffnungslosigkeit noch etwas zu sagen hat.

¹³ Ebd., S. 140 f.

ITALIENISCHE REZEPTION

FRANCESCO VALAGUSSA (MALIANO)

Hegel und De Sanctis: Wissenschaft – Kunst – Leben

I. Ist Wissen wirklich Können?

Im Rahmen der italienischen Philosophie unternimmt De Sanctis einen der ersten Versuche, die Hegelsche Ästhetik zu interpretieren.¹ Der Aufsatz *Die Wissenschaft und das Leben* beginnt mit der Frage: „Ist Wissen wirklich Können?“² Besser und deutlicher gesagt: „Ist die Wissenschaft das ganze Leben?“³ Dem System der Wissenschaft muss ein „System des Lebens“ gegenüber gestellt werden, denn das Leben bleibt dem Wissen zum Trotz offenbar ungeordnet.⁴ De Sanctis zweifelt daran, dass das Ganze in einer wissenschaftlich systematischen Konzeption darstellbar ist.

Das Problem wird weiter verstärkt: „Kann man mit der Wissenschaft die Verwesung des Lebens anhalten, das Blut erneuern?“⁵ In der Tat sind Wissenschaft und Leben weit voneinander entfernt. Wenn der Glaube fehlt, kommt die Philosophie; wenn die Kunst stirbt, entsteht die Ästhetik; die Geschichte geht zu Ende und die Geschichtschreibung beginnt.

¹ Vgl. Croce, Benedetto, „De Sanctis e l’hegelismo“ [1912], in: *Saggio sullo Hegel seguito da altri scritti di storia della filosofia*, Bari, 1948⁴; Zappa, Giorgio, „L’estetica di Hegel nel pensiero del giovane De Sanctis“, in: *Svizzera italiana*, 1957, S. 9-13, 30-36; Lanza, Maria Teresa, „De Sanctis e Hegel“, in: *Francesco De Sanctis nella storia della cultura*, Bd. I, hg. v. Carlo Muscetta, Roma-Bari, 1984, S. 155-184; Stella, Vittorio, „De Sanctis e l’estetica di Hegel“, in: *Francesco De Sanctis. Un secolo dopo*, Bd. I, hg. v. Attilio Marinari, Bari, 1986, S. 161-195.

² De Sanctis, Francesco, „La scienza e la vita“, in: *Saggi critici*, Bd. III, hg. v. Luigi Russo, Bari, 1972³, S. 162. (im Folgenden: SV.)

³ Ebd.

⁴ Die Frage nach dem Verhältnis zwischen dem Logischen, der Natur und dem Geist empfindet Hegel selbst als problematisch in den letzten drei Schlüssen seiner *Enzyklopädie*. Vgl. *Enzyklopädie*, TWA 10, §§ 575-577, S. 393 f.

⁵ SV, S. 162.

Laut De Sanctis „ist die Wissenschaft, als letzte Frucht des Lebens, auf jeden Fall nicht fähig, den Baum des Lebens zu erneuern.“⁶ Man muss hier an die *Phänomenologie des Geistes* denken:

[V]om Baume gebrochene schöne Früchte, ein freundliches Schicksal reichte sie uns dar, wie ein Mädchen jene Früchte präsentiert; es gibt nicht das wirkliche Leben ihres Daseins, nicht den Baum, der sie trug, nicht die Erde und die Elemente, die ihre Substanz, noch das Klima, das ihre Bestimmtheit ausmachte, oder den Wechsel der Jahreszeiten, die den Prozess ihres Werdens beherrschten.⁷

Das Mädchen fasst diese Früchte „in den Strahl des selbstbewussten Auges“⁸ zusammen, doch sind ihre Bedingungen, d. h. der Baum, die Luft, das Licht usw. vergangen. Uns gibt das Schicksal „allein die eingehüllte Erinnerung dieser Wirklichkeit.“⁹ Nur die Erinnerung hebt als geistige Vermittlung die Unmittelbarkeit des Lebens auf; „so ist der Geist des Schicksals, der uns Kunstwerke darbietet, mehr als das sittliche Leben und Wirklichkeit jenes Volkes.“¹⁰

In der *Wissenschaft der Logik* betont Hegel: „[D]as Hinausgehen über das Unmittelbare ist das Ankommen bei demselben.“¹¹ Es gibt sowieso keine wirkliche Unmittelbarkeit außer als setzende, d. h. eine ganz vermittelte Unmittelbarkeit. Auf diese Weise ist die *Begeisterung*¹² das Wissen selbst: jeder Unterschied zwischen Subjekt und Objekt ist aufgehoben, insofern die Er-innerung des noch veräußerten Geistes jede Vorstellung in das Selbstbewusstsein versetzt, und zwar „in das in seinem Anderssein sich erhaltende Wissen“.¹³

Infolgedessen schreibt Hegel: „[S]eine Besonderheit [das Besondere] erstirbt in seiner Allgemeinheit, das heißt, in seinem *Wissen*, welches das sich mit sich versöhnende Wesen ist.“¹⁴ Daher erstirbt die unversöhnte Besonderheit, d. h. das noch nicht vermittelnde Unmittelbare, und dieses bleibt endgültig tot: „Deswegen erscheint der Geist notwendig in der Zeit, und er erscheint so lange

⁶ Ebd., S. 164-165.

⁷ *Phänomenologie des Geistes*, TWA 3, 547 f.

⁸ Ebd., 548.

⁹ Ebd., 547.

¹⁰ Ebd., 548.

¹¹ *Wissenschaft der Logik*, TWA 6, S. 27 f.

¹² Vgl. *Phänomenologie des Geistes*, TWA 3, 572.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd.

in der Zeit als er nicht seinen reinen Begriff erfasst, das heißt, nicht die Zeit tilgt.“¹⁵ Der Geist tilgt die Zeit und die Besonderheit stirbt, wie der Baum, die Luft, das Licht, usw. Das wissenschaftliche System entspricht nicht dem Leben, weil es gar kein System ist, sondern nur unversöhnte Besonderheit, und zwar ein noch nicht vermitteltes Unmittelbares.

II. Zwei Ideale: Beatrice und Margherita

Hier kommt – bei De Sanctis – folgende historische Metapher ins Spiel:

Das antike Ideal war Beatrice, d.h. die Wissenschaft, die alles macht, der Doktorweise¹⁶ und die Theologie. Das neue Ideal ist Margherita, das naive Leben, aber reich an Glaube, Phantasie und Illusionen. Zugleich wird die Wissenschaft zu Faust, dem Weisen, der das Leben verachtet und sich in Bücher eingeschlossen hat.¹⁷

Zwei verschiedene Ideale bedeuten auch zwei verschiedene Epochen, jede mit einer eigenen Weltanschauung. Zuerst (vom Mittelalter an) versucht das Leben auf die Stufe der Wissenschaft aufzusteigen. Wenn in der Neuzeit (und besonders mit Hegel) das Leben an die Wissenschaft heranreicht, entsteht ein neuer Zweck, nämlich den Raum der naiven Unmittelbarkeit des Lebens wiederzuerobern.

Das Wichtigste dieser Perspektive ist darin zu sehen, dass De Sanctis das neue Ideal in einer literarischen (also in einer aus der Kunst entnommenen) Figur findet, um den neuen Ausgangspunkt nach der Hegelschen Philosophie vorzuschlagen. De Sanctis erscheint es, dass nur die Kunst eine lebendige Verbindung zwischen Wissenschaft und Leben anbahnen kann: „Deshalb waren die Philosophen am Anfang des Christentums schwächer als die ignoranten Apostel, und ebenfalls ergaben sich die Römer mit ihren Schulen und ihren Lehren den Analphabeten, die sie ‚Barbari‘ nannten.“¹⁸

¹⁵ Ebd., 584.

¹⁶ Hier benutzt De Sanctis das Wort „*dottorona*“, das heißt eine Vergrößerungsform des Wortes „Doktor“, in einem ironischen Sinn, wie der deutsche Ausdruck „Schlauberger“.

¹⁷ Ebd., S. 177.

¹⁸ Ebd.

Die Wissenschaft kann das Leben nicht erneuern; die Wahrheit und die Gewissheit des Throns des Geistes¹⁹ bedeuten die Schließung gegenüber dem Leben, sodass die Wissenschaft nur eine Abstraktion und keine wirkliche Versöhnung darstellt. In dieser Lage befindet sich zum Beispiel Faust unter seinen Büchertürmen.

In diesem Zusammenhang setzt sich De Sanctis als Ziel nicht nur eine bloße Neubewertung der Kunst, sondern auch einen wichtigen spekulativen Schluss zu erreichen. An diesem Punkt muss man die Verbindung zwischen Wissenschaft und Leben im Licht der gesamten *Phänomenologie des Geistes* erläutern. Lassen wir uns, von den Worten De Sanctis' führen: „Wahrhaftig entwickelt sich eine Form nur, indem sie ihre Grenze in anderen Formen erkennt.“²⁰ Es handelt sich nochmals um ein Zitat, das fast wortwörtlich aus der *Phänomenologie des Geistes* entnommen ist: „Seine Grenze wissen, heißt sich aufzuopfern wissen.“²¹ Das ist sozusagen das „Gesetz des Denkens“, und zwar des spekulativen Denkens, das die ganze Entwicklung der *Phänomenologie des Geistes* beherrscht. Dorthin erkennt jede Form ihre Grenze und sie opfert sich selbst auf. Im Rahmen der Dialektik geht jede Form in eine andere Form, die den Widerspruch aufhebt, über.

Im Kampf auf Leben und Tod zwischen zwei Gestalten des Selbstbewusstseins stirbt keine von den beiden, sondern sie opfern sich beide selbst auf, so dass die Anerkennung in der Form der Arbeit vollkommen wird. Die Arbeit ist „das allgemeine erhaltende Medium“²² und „das Ganze wird als Ganzes sein Werk, für das er [das Individuum] sich aufopfert.“²³ Ebenfalls geschieht es mit Antigone und Kreon: beide gehen zu Grunde, beide opfern sich selbst auf, so dass ein versöhntes Theben entstehen kann. So geht die Kunst in die offenbare Religion über und ihrerseits geht die Religion in die Philosophie über. Das Gesetz bleibt immer dasselbe: seine Grenze wissen, heißt sich aufopfern wissen.

Gilt dieses Gesetz auch für die Wissenschaft? Das ist die Frage, die De Sanctis aufwirft. Insofern auch die Wissenschaft ihre Grenze kennt, muss auch sie sich aufopfern. Zweifellos besteht die Grenze des Wissens im Leben. Damit diese Grenze zu keiner

¹⁹ Vgl. *Phänomenologie des Geistes*, TWA 3, 591.

²⁰ SV, S. 176.

²¹ *Phänomenologie des Geistes*, TWA 3, 590.

²² Ebd., 265.

²³ Ebd.

Schranke wird, braucht man die Hilfe der Kunst, um eine neue Verbindung zwischen Wissenschaft und Leben anzubahnen.

In dieser Perspektive wird die Kunst zu dem einzigen „Mittelglied“, das diese Verbindung schaffen kann. In Bezug auf die Hegelsche Dreiheit des absoluten Geistes, d. h. Kunst – Religion – Philosophie, könnte man behaupten, dass De Sanctis, obwohl er diese Triade erhalten will, auch beabsichtigt, der Kunst einen neuen Platz einzuräumen, gleichsam eine vierte Stufe des Geistes. Auf jeden Fall bringt dies den Zerfall des gesamten Hegelschen Systems der Philosophie mit sich, denn innerhalb der Philosophie Hegels ist es ganz unmöglich, eine vierte oder weitere Stufe zu setzen.

Genau das versucht aber De Sanctis, nämlich die Hegelsche Philosophie *iuxta propria principia* zu überwinden. Er verwirft kein Wort der Hegelschen Philosophie und übernimmt das ganze System, indem er die inneren Widersprüche zwischen Wissenschaft und Leben ergründet.²⁴ Am Ende versucht De Sanctis das Hegelsche System auszuheben und die Hegelsche Philosophie in eine andere Richtung zu lenken. In dieser neuen Richtung spielt die Kunst natürlich eine wichtige, vielleicht sogar die wichtigste Rolle.

III. Ende der Kunst bei De Sanctis

Ein weiteres Problem stellt der Hegelsche Ausdruck „Ende der Kunst“²⁵ dar. Fast am Anfang seiner *Ästhetik* behauptet Hegel: „In

²⁴ Zum Thema des antisystematischen Denkens bei De Sanctis vgl. Tessitore, Fulvio, „Filosofia di De Sanctis“, in: *Francesco De Sanctis e la storia della cultura*, Bd. I, Roma-Bari, 1984, S. 237-278. In diesem Aufsatz thematisiert Tessitore De Sanctis' fortlaufende Entfernung vom Hegelschen System der Wissenschaft.

²⁵ Vgl. u. a. mindestens Croce, Benedetto, „La „fine dell'arte“ nel sistema hegeliano“ [1933], in: *Ultimi saggi*, Bari, 1963³, S. 151-164; Patocka, Jan, „Die Lehre von der Vergangenheit der Kunst“, in: *Beispiele. Festschrift für Eugen Fink*, hg. v. Ludwig Landgrebe, Nijhoff, Den Haag 1965, S. 45-61; Gethmann-Siefert, Annemarie, „Eine Diskussion ohne Ende. Zu Hegels These vom Ende der Kunst“, in: *Hegel-Studien*, 16, 1981, S. 230-244; Formaggio, Dino, *La „morte dell'arte“ e l'estetica*, Bologna, 1983; Gethmann-Siefert, Annemarie, „Hegels These vom Ende der Kunst und der Klassizismus der Ästhetik“, in: *Hegel-Studien*, 19, 1984, S. 205-258; Gadamer, Hans-Georg, „Ende der Kunst? Von Hegels Lehre vom Vergangenheitscharakter der Kunst bis zur Anti-Kunst von heute“, in: *Ende der Kunst – Zukunft der Kunst*, hg. v. Heinz Friedrich, München, 1986, S. 16-33; D'Angelo, Paolo, *Jochmanns „Ruckschritte der Po-*

allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes.²⁶ Im Licht unserer Analyse der Verhältnisses zwischen Unmittelbarkeit und Vermittlung bleibt die Bedeutung dieses „Vergangenen“ ganz problematisch. Der weltberühmte Ausdruck „Vergangenheitscharakter der Kunst“ hängt ohne Zweifel vom Wesen des spekulativen Denkens ab.

In seinen Vorlesungen nannte Hegel die Kunst „die erste *Lehrerin* der Völker“²⁷. Dieselbe Bezeichnung kommt auch in der *Kunstphilosophie* von 1823 vor: „Die Kunst als Darstellung dieses Inhalts war Lehrerin der Völker.“²⁸ Der Inhalt waren das Religiöse und das Sittliche als absoluter Maßstab der Haltung eines Volks: am Anfang der menschlichen Geschichte gestaltet die Kunst die verschiedenen Weltanschauungen der Völker.

So bedeutet die Wendung „Kunst als Vergangenes“, dass der Geist, d. h. das System der Begriffe, die Kunst in einem besonderen Sinne überwindet: In der Neuzeit ist die Kunst nicht mehr fähig, die ganze Welt in einer harmonischen Gestalt zusammenzusetzen. Bei Hegel könnten nur die Kraft des Begriffs und das wissenschaftliche Denken das Problem beseitigen. Dank seiner Eindeutigkeit und Klarheit setzt sich der Begriff an die Stelle der Kunst sozusagen als der neue Lehrer.

In den *Vorlesungen über die Ästhetik* thematisiert Hegel die Vernichtung der Verbindung zwischen Kunstform und Bedeutung. In der Entwicklung der romantischen Kunstformen zerstört die Wissenschaft die Vieldeutigkeit aller Künste. Sei es ein Tempel oder eine Skulptur, ein Gemälde, eine Symphonie oder eine Tra-

esie“ und Hegels These vom Ende der Kunst“, in: *Hegel-Studien*, 21, 1986, S. 166-176; Jamme, Christoph, „Hegels Satz vom Ende der Kunst“, in: *Poetische Autonomie?*, hg. v. Helmut Bachmeier u. Thomas Rentsch, Stuttgart, 1987, S. 273-287; Gethmann-Siefert, Annemarie, „Ist die Kunst tot und zu Ende? Überlegungen zu Hegels Ästhetik“, in: *Jenaer philosophische Vorträge und Studien*, 7, 1996, S. 3-31; Houlgate, Stephen, „Hegel and the End of Art“, in: *Owl of Minerva*, 29, 1997, S. 1-21; Geulen, Eva, *Das Ende der Kunst: Lesearten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt am Main, 2002; Kwon, Jeong-Im, *Das Ende der Kunst. Analyse und Kritik der Voraussetzungen von Hegels These*, Würzburg, 2004; Cacciari, Massimo, „Una nota sulla morte dell'arte“, in: *Divenire di G. Dorfles*, hg. v. Mauro Carboni, Rom, 2010; Vercellone, Federico, *Dopo la morte dell'arte*, Bologna, 2013.

²⁶ *Ästhetik*, TWA 13, 25.

²⁷ Ebd., 76.

²⁸ Hotho 1823, S. 29.

gödie, jede Darstellung der Kunst zieht einen Mangel an Klarheit nach sich. Die Kunst entsteht als Symbol; ihre Vieldeutigkeit wird wegen der Arbeit des Begriffs fortlaufend deutlich und unmissverständlich gemacht.

Das System der Begriffe entspricht der Vollendung der Hegelschen Philosophie, doch kann das System nicht das ganze Leben einordnen. Hier kommt De Sanctis' Auslegung ins Spiel: Das System der Begriffe reicht nicht an das Leben heran, die Kunst aber erwacht zu neuem Leben dank ihrer Vieldeutlichkeit und kann somit die Verbindung zwischen Wissenschaft und Leben erneuern. Schon in einem Brief vom 20. September 1857 an Camillo De Meis schreibt De Sanctis: „Die Hegelsche Philosophie hat meine Seele ausgetrocknet.“²⁹

In der von De Sanctis eingenommenen Perspektive kommt die Kunst, eben dank ihrer unentbehrlichen Vieldeutigkeit, an das Leben viel deutlicher heran als die wissenschaftliche Philosophie.

IV. Nietzsche, De Sanctis und die Rolle der Kunst

Um De Sanctis' Auslegung besser zu erläutern, kann man ganz vorsichtig einen nur auf diese Frage beschränkten Vergleich vornehmen. 1872 spricht De Sanctis in der Eröffnungsrede an der Universität über die Wissenschaft und das Leben. 1876 veröffentlicht Nietzsche die *Unzeitgemäße[n] Betrachtungen*. In der IV. Betrachtung liest man folgende Passage:

Je schwieriger die Erkenntnis von den Gesetzen des Lebens wird, um so inbrünstiger begehren wir nach dem Scheine jener Vereinfachung, wenn auch nur für Augenblicke, um so grösser wird die Spannung zwischen der allgemeinen Erkenntnis der Dinge und dem geistig-sittlichen Vermögen des Einzelnen. *Damit der Bogen nicht breche*, ist die Kunst da.³⁰

Im Licht von Nietzsches Zitat können wir die Rolle der Kunst in Bezug auf Wissenschaft und Leben deutlicher erfassen. In jeder Epoche bewirkt das Kunstwerk die Vereinfachung im Hinblick auf

²⁹ De Sanctis, Francesco, „Lettera a De Meis“, in: *Epistolario (1856-1858)*, hg. v. Giovanni Ferretti u. Muzio Mazzocchi Alemanni, Torino, 1965, S. 404.

³⁰ Nietzsche, Friedrich, „Unzeitgemäße Betrachtungen. Viertes Stück: Richard Wagner in Bayreuth“, in: *Kritische Studienausgabe*, Bd. I, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Berlin-München, 1999, S. 453.

die Vergrößerung der Erkenntnis der Lebensgesetze. Da das Individuum Gefahr läuft, unter der Schwere dieser Erkenntnis begraben zu werden, wirkt das Kunstwerk gleichsam wie ein Schlussstein, damit der Bogen nicht bricht. Was bedeutet also der Ausdruck „Kunst als ein Vergangenes“ bei Hegel? Es bedeutet Folgendes: Von nun an brauchen wir als Schlussstein keine Kunst mehr, da die Wissenschaft einen ganz neuen Bogen aus Begriffen gebildet hat. In der Hegelschen Philosophie ist dieser Bogen die absolute Vermittlung.

Trotz ihrer unreduzierbaren Unterschiede liefern beide, Nietzsche und De Sanctis, Zeugnisse des Sturzes des von Hegel umspannten „wissenschaftlichen Bogens“; das ist der Grund, warum die Kunst als Schlussstein wieder ins Spiel kommt. Im Hinblick auf das unsystematische Leben wird das Kunstwerk durch die bekannte Vieldeutigkeit zu einem wirksameren Schlussstein.³¹ Als Schlussstein geht die Goethe'sche Margherita über die Dantesche Beatrice hinaus. Somit zwingt uns Margherita, die ersten Seiten des Systems der *Phänomenologie des Geistes* wieder zu lesen, und zwar dort, wo von der sinnlichen Gewissheit die Rede ist, wenn der Geist die Erscheinung als „Dieses“ und „Jetzt“³² benennt, um sie zu erkennen. Schon an dieser Stelle fehlt die Unmittelbarkeit des Lebens: Die Wissenschaft weiß und doch kann sie nicht mehr; Margherita weiß nicht, aber kann. Man muss das ganze System im Licht der Kunst und nicht der Wissenschaft umbilden.

V. De Sanctis als zweigesichtiger Janus

Zweifellos stellt die Abfassung der *Geschichte der italienischen Literatur*³³ für De Sanctis eine sinnvolle Gelegenheit dar, sich in Bezug auf Hegels *Ästhetik* wie ein zweigesichtiger Janus zu verhalten. Dabei macht er sich die durchdringenden Analysen der Hegelschen *Ästhetik* zunutze; gleichzeitig muss er aber die Einteilungen der *Ästhetik* übersteigen. Darüber hinaus taucht die gesamte italienische Literatur innerhalb des christlich-romantischen Zeital-

³¹ Zum Thema vgl. Gadamer, Hans-Georg, „Die Stellung der Poesie im System der hegelschen Ästhetik und die Frage des Vergangenheitscharakters der Kunst“, in: *Hegel-Studien*, Beiheft 27, 1986, S. 213-223.

³² Vgl. *Phänomenologie des Geistes*, TWA 3, S. 83-85.

³³ 1868 fängt De Sanctis die Schreibung der *Geschichte der italienischen Literatur* an. Das Buch wird in zwei Bänden zwischen 1870 und 1871 veröffentlicht.

ters, d. h. der dritten Ära der Kunst nach der Hegelschen *Ästhetik*³⁴ auf. Auch aufgrund der Verschiedenheit der in Betracht gezogenen Zeitspanne muss De Sanctis eine neue Zeiteinteilung einführen, obwohl er die Hegelsche Theorie des Gattungsunterschieds der Poesie nicht entkräften möchte.

Hier kann man nur ein Beispiel anführen, und zwar die Frage nach der Stellung und der Bedeutung von Dantes *Göttliche[r] Komödie* in der italienischen Literatur. Nach Hegel ist die Komödie nur zum Schluss der *Ästhetik* als die Vollendung der Kunst zu verstehen. Mit der italienischen Literatur steht die Sache ganz anders: Die Komödie taucht hier am Anfang auf, doch in der Form des epischen Gedichts. Deswegen zieht De Sanctis diese Schlussfolgerung: „Dante, der an sich den Anfang einer gesamten Literatur darstellen sollte, machte in Wirklichkeit ihr Ende aus.“³⁵ Auf diese Weise erfindet De Sanctis neue Lösungen, um die Probleme zu beseitigen, die sich aus einem im Vergleich zu dem von Hegel doch sehr unterschiedlichen literarischen Stoff ergeben, ohne dabei gegen die Grundlagen der Hegelschen *Ästhetik* zu arbeiten.

Im Allgemeinen spielt De Sanctis' Abhandlung über Dante eine wichtige Rolle im Bezug auf das Thema vom Ende der Kunst; die Beschreibung von Dantes Dichtung ist voller Ausdrücke, die *totaliter hegelianae* sind. Beispielweise schreibt er: „Das Wirkliche und das Ideale werden dasselbe, Dasein und Wesen sind eine einzige Sache.“³⁶ Besonders in der *Wissenschaft der Logik*, aber auch in den *Vorlesungen über die Ästhetik* macht die Einheit von Dasein und Wesen etwas mehr als ein bloßes Leitmotiv aus; sie stellt vielmehr einen wirklichen ontologischen Gipfel dar. Darüber hinaus stellt De Sanctis diese These über Dante auf: „Himmel und Erde sind korrelativ.“³⁷ Andererseits kann man in der *Phänomenolo-*

³⁴ Vgl. Luciani, Paola, *L' "estetica applicata" di Francesco De Sanctis. Quaderni napoletani e lezioni zurighesi*, Firenze, 1983, S. 79-86, 97-106, 126-137.

³⁵ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Bd. I, hg. v. Maria Teresa Lanza, Milano, 1964³, S. 274.

³⁶ Ebd., Bd. I, S. 171. Über die verschiedenen Konzeptionen des Ideals bei Hegel und De Sanctis vgl. Stella, Vittorio, *De Sanctis e l'Estetica di Hegel*, S. 185-189, wo die Bedeutung dieser Verschiedenheit für die Entwicklung des sogenannten *Realismus* von De Sanctis zum Thema wird.

³⁷ De Sanctis, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, Bd. I, S. 173. Diese Einheit des Himmels und der Erde ist wirklich ein „*topos*“ bei De Sanctis in Bezug auf Dante. In dem Aufsatz „Dell'argomento della Divina Commedia“ [d. i. „Zum Thema der Göttliche Komödie“] schreibt er: „Dante ist wie eine zwischen Himmel und Erde geschlagener Brücke“; „Seine Dichtung umfasst das

gie des Geistes Folgendes lesen: „Beide Welten sind versöhnt, und der Himmel auf die Erde herunter verpflanzt.“³⁸ Obwohl Hegel sich in diesem Fall auf das Zeitalter der Aufklärung bezieht, klingt die Sprache bei De Sanctis ganz „hegelianisch“, vor allem wegen des Versuchs einer Versöhnung zwischen Himmel und Erde.

In Dantes Beschreibung scheint De Sanctis, dem Hegelschen Vorbild zu folgen; denn er vereinigt in einem Satz verschiedene, von Hegel übernommene Lehrsätze. Doch gerade die Behandlung von Dante stellt ein emblematisches Beispiel dessen dar, was die zweigesichtige Janus-Haltung De Sanctis' gegenüber Hegel ist. Laut De Sanctis realisiert Dante die Versöhnung in Bezug auf seine Zeit in einem ganz hegelianischen Sinn:

Die wirkliche Eigenschaft der *Göttliche Komödie* ist es, der Begriff aller und jeder zu sein, oder noch besser jenes Denken zu sein, das jeden Dichtungsarten, jeden Darstellungen, Legenden, Betrachtungen, Schätzen, Gärten, Sonetten und Liedern zu Grunde liegt. Die *Allegorie der Seele* und die *Komödie der Seele* sind das Schema, die Kategorien, und die allgemeinen Richtlinien dieses Begriffs.³⁹

Zweifelloos ist Dante ein Wissenschaftler seiner Zeit, doch er ist etwas mehr als ein Wissenschaftler; denn er verkörpert *den Begriff seiner Zeit nicht wissenschaftlich, sondern dichterisch*. In der Zeit Dantes fragen die Leute – sagt De Sanctis – nach den Sachen, nicht nach den Wörtern.⁴⁰ Und Dante gibt den Leuten Sachen in wörtlicher Form. *Mit seiner Dichtung schafft er wirklich neue Sachen*. Der macht sozusagen „wirkliche Wörter“.

Dante erneuert und erfrischt die Sprache. Bei Dante befindet sich die Sprache auf der Höhe der Wirklichkeit; diese Höhe erreicht die Sprache nicht mit den wissenschaftlichen Begriffen, sondern nur mit der Poesie. Dichterisch erfasst und gewinnt Dante eine neue Verbindung zwischen Wissenschaft und Leben.

Jetzt verläuft er sich in den Abstraktionen, dann sprießt das Leben aus diesen. Bald fällt er in Kindereien herab, bald schwingt er sich in eine unerreichbare Höhe. Während er einem Syllogismus folgt,

ganze Leben, Himmel und Erde, Zeit und Ewigkeit, Menschliches und Göttliches“, „Das Himmlische kommt auf die Erde herunter“. Vgl. De Sanctis, Francesco, „Dell'Argomento della Divina Commedia“, in *Saggi critici*, Bd. II, hg. v. Luigi Russo, Bari, 1972³, S. 114 u. 117.

³⁸ *Phänomenologie des Geistes*, TWA 3, 431.

³⁹ De Sanctis, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, Bd. I, S. 145-146.

⁴⁰ Vgl. ebd. Bd. I, S. 47.

erscheint das Licht des Bildes. Und während er theologisiert, brennt die Flamme des Gefühls.⁴¹

Deswegen läuft Dante Gefahr, das Ende der italienischen Literatur, anstatt nur deren Anfang zu sein.

VI. Der Verfall der Literatur nach Dante

Die Eigenschaft von Dante ist die Fähigkeit, die Wissenschaft in das Leben einzuführen. Wer nach ihm kommt – und das ist das Problem für De Sanctis – ist nur ein Künstler im Vergleich zu Dante. Es ist, als ob De Sanctis in der Geschichte der italienischen Literatur ein unendlich währendes Ende der Kunst erzählt. Vom Vater zum Sohn wird die Flamme der Dichtung schwächer durch eine langanhaltende Agonie.

Bereits „in Petrarca entsteht die Dichtung traurig, weil sie nur Vorstellung der Sache, aber keine wirkliche Sache ist.“⁴² Was fehlt in Petrarca?

Ihm fehlt der Besitz, das Genießen, der Ernst und die Kraft des wirklichen Lebens. Als Künstler fühlt er sich unvollständig; da er als Dichter vor allem Einbildungskraft ist, fühlt er sich ganz allein. Denn in ihr lebt er gerne, und dennoch erlebt er, dass das Leben nicht mehr da ist. Er mag dabei erleichtert sein, jedoch nicht befriedigt.⁴³

Bei Petrarca findet man die zehnte Muse, d.i. die christliche Muse, die Melancholie.⁴⁴ Obwohl die Melancholie auch ein Problem von Dante ist (hier muss man an die Bedeutung des Purgatoriums denken), bleibt die Dantesche Melancholie eine Unstimmigkeit zwischen Gott und Waldesnacht; im Gegenteil ist die Melancholie bei Petrarca das Bewusstsein einer inneren Unstimmigkeit, seiner Unfähigkeit, sie zu beseitigen.⁴⁵ Mit anderen Worten: „Die schöne Dantesche Einheit ist gebrochen.“⁴⁶ In der Melancholie von Dante ertönt das Mittelalter mit seiner Erwartung einer mystischen Erlösung, in der von Petrarca schon der Anfang einer neuen Welt.

⁴¹ Ebd., Bd. I, S. 170.

⁴² Ebd., Bd. I, S. 267.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd., Bd. I, S. 268.

⁴⁵ Vgl. ebd.

⁴⁶ Ebd., Bd. I, S. 269.

Mit Boccaccio geht der Zerfall weiter: „[B]ei Boccaccio sind beide, der Christ und der Bürger, schon überwunden.“⁴⁷ Er beschreibt eine „Mittigkeit“, die noch nicht Niedrigkeit ist, doch keine Größe mehr darstellt.⁴⁸ Boccaccio ist „der Geist, der den Himmel verlässt und sich auf die Erde begibt“⁴⁹; er malt die Welt⁵⁰, in der er lebt. Bei folgenden Worten von De Sanctis kommen uns die Stellen der Hegelschen *Ästhetik* über die niederländische Malerei in den Sinn⁵¹, und zwar dort, wo Hegel über „den Sonntag des Lebens, der alles gleichmacht und alle Schlechtigkeit entfernt“⁵² spricht: „Boccaccio taucht in seine Welt ein, er fühlt und genießt das Leben.“⁵³

Mit dem Inhalt beginnt sich auch die Form der Dichtung zu ändern: „[D]er Danteschen Terzine folgt die analytische Ottava“⁵⁴; der Dichtung fehlt es jetzt an Heftigkeit; sie ist noch „die Dantische Einbildungskraft wie ein Blitz, die [dem Leser] keine Zeit gibt“⁵⁵, einen Eindruck zu gewinnen, so schwindet nun im Rahmen der Agonie der dichterischen Kunst die Heftigkeit, die scharfe Kürze Dantes: „Du hast keine Dantesche Handskizze mehr, sondern die Gemälde von Boccaccio; du hast kein Gesicht von Giotto, sondern nur die Gestalt von Perugino; du hast keine Terzine mehr mit ihrer Wesentlichkeit, sondern nur die Ottava mit ihrer Ausbreitung.“⁵⁶

Aus der Behandlung des XV. Jahrhunderts scheint es, als ob der Niedergang der italienischen Dichtung unaufhaltsam sei. Nur noch wenige Beispiele: „Pulci beschreibt ein verkleinertes Italien.“⁵⁷ Im Allgemeinen zeichnet das italienische Bürgertum die Karikatur seiner alltäglichen Welt und seiner eigenen Kultur. Auf diese Weise ist Ariosto das Kennzeichen seiner Zeit: „Ludovico hat Nichts

⁴⁷ Ebd., Bd. I, S. 288.

⁴⁸ Vgl. ebd., Bd. I, S. 289.

⁴⁹ Ebd., Bd. I, S. 313.

⁵⁰ Vgl. ebd., Bd. I, S. 334.

⁵¹ Vgl. *Ästhetik*, TWA 15, S. 123-131.

⁵² Ebd., 130. Die kunst-historische Vergleichung besteht darin, dass das niederländische Bürgertum sich danach richten wird, was das Bürgertum der kleinen italienischen Städte schon im Mittelalter gemacht hatte.

⁵³ Ebd., Bd. I, S. 290.

⁵⁴ De Sanctis, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, Bd. I, S. 314.

⁵⁵ Ders., *L'Ugolino di Dante*, in: *Saggi critici*, Bd. III, S. 32.

⁵⁶ Ders., *Storia della letteratura italiana*, Bd. I, S. 364.

⁵⁷ Ebd., Bd. I, S. 381.

zu bejahen und Nichts zu verneinen. Er findet einen leeren Raum.⁵⁸

Laut De Sanctis hat Ariosto kein Zentrum und keine Handlungseinheit: „Bei ihm ist Unordnung Ordnung, die Mannigfaltigkeit ist Einheit.“⁵⁹ Genau wie in der Hegelschen *Ästhetik* ist es erfolglos, für die verschiedenen Nebenhandlungen eine Ordnung zu finden, oder die Abenteuerlichkeiten einzuordnen. Aus Hegel entnimmt De Sanctis auch die Auslegung von Ariosto im Sinne der Ironie: Ein ironisches Lachen erschallt über sein Rittertum.⁶⁰

Trotz der Besonderheit des Stoffs der italienischen Literatur im Vergleich zur Hegelschen *Ästhetik* lässt De Sanctis weder Hegel noch dessen Kategorien aus den Augen. Als zweigesichtiger Janus erkennt er nicht das problematische Verhältnis zwischen Kunst und dem Humor der Komik. Am Ende seiner *Ästhetik* beschreibt Hegel die Komödie als gedachtes Resultat der gesamten Kunstgeschichte: „Doch auf diesem Gipfel führt die Komödie zugleich zur Auflösung der Kunst überhaupt. Der Zweck aller Künste ist die durch den Geist hervorgebrachte Identität. [...] stellt nun aber die Komödie diese Einheit nur in ihrer Selbstzerstörung dar.“⁶¹ Wie kann man die Hegelschen Kategorien in Sinne von De Sanctis verwenden?

Da die italienische Literatur gleichsam mit einer Komödie beginnt, ist De Sanctis gezwungen, ihre ganze Entwicklung als eine fortdauernde Zerstörung jedes neuen Bildes und jeder neuen Weltanschauung zu erklären. Im Bezug auf die Komödie muss man an folgende Worte Hegels erinnern:

So tritt die Gegenwart und Wirksamkeit des Absoluten nicht mehr in positiver Einigung mit den Charakteren und Zwecken des realen Daseins hervor, sondern macht sich nur in der negativen Form geltend, daß alles ihm nicht Entsprechende sich aufhebt und nur die Subjektivität als solche sich zugleich in dieser Auflösung als in ihrer selbst gewiß und in sich gesichert zeigt.⁶²

Auf die italienische Literatur bezogen hat die Dichtung die Ironie ganz an ihrem Anfang erreicht. Von dort an wohnt dieser Literatur

⁵⁸ Ebd., Bd. II, S. 452.

⁵⁹ Ebd., Bd. II, S. 457.

⁶⁰ Vgl. ebd., Bd. II, S. 477.

⁶¹ *Ästhetik*, TWA 15, 572 f.

⁶² Ebd., 573.

gleichsam ein ironisches Lachen inne, das alle Vorbilder oder Ideale aufhebt.

Jetzt können wir De Sanctis' Urteil über Ariosto besser verstehen: „Ariosto übersieht seine Welt und behandelt sie nach eigenem Gutdünken.“⁶³ So wirkt der absolute Geist in der negativen Form: In seiner Subjektivität hebt der Geist die ganze Welt auf. Nach Dante kann man nur mit dem ironischen Lachen dichten. Als Bestimmung der Neuzeit hat Hegel das Problem schon erkannt „und stellt dadurch das wieder her, was Aristophanes in seinem Felde bei den Alten am vollendetsten geleistet hatte.“⁶⁴ Sind Ariosto, und die Nachkommenden nur eine lange Reihe von „Aristophanen“? Stellt diese Reihe die Agonie der italienischen Kunst dar?

VII. Die Wiederkehr der Danteschen Klangfarbe

Vielleicht kann man diese Agonie in einem ganz anderen Sinn verstehen und zwar in ihrer griechischen, d. h. in ihrer ursprünglichen Bedeutung, nämlich als Kampf. Diesen Vorschlag macht De Sanctis selbst.⁶⁵ Obwohl die Literatur nach Dante ein fortdauernder Verfall ist, kehrt die Dantesche Klangfarbe manchmal wieder. In der *Geschichte der italienischen Literatur* ist dies gleichsam ein Leitmotiv: „Es ist die große Dantesche Klangfarbe, die darin lebt“⁶⁶ oder auch: „Darin kann man Dantes Geist hören.“⁶⁷

Ganz unvermutet ist ausgerechnet Machiavelli das erste der dazugehörigen Beispiele. Laut De Sanctis „gibt es eine Verwandtschaft zwischen Dante und Machiavelli.“⁶⁸ Beim ersten Blick sind die Werke von Machiavelli und die von Dante weit voneinander entfernt: Was könnte die harte Prosa von Machiavelli mit der lebendigen Dichtung von Dante zu tun haben? Nach der Abschaffung des Himmels der Theologie steht Machiavelli vor dem rohen Land der Politik wie vor einer Wüste, in der bloßer Kräfteausgleich herrscht. Es ist eine solche neue Welt, die nun Machiavelli beschreiben muss; diese Beschreibung kommt der Erfindung dieser

⁶³ *Ästhetik*, TWA 14, 477 f.

⁶⁴ *Ästhetik*, TWA 15, 572.

⁶⁵ Es steht zwar nicht ausdrücklich in der *Geschichte der Italienischen Literatur*, aber es stellt zweifellos den gesamten Hintergrund des ganzen Werks dar.

⁶⁶ *Ästhetik*, TWA 14, 515.

⁶⁷ Ebd., 523.

⁶⁸ Ebd., 527.

Welt gleich, denn um diesen neuen Wirkungskreis zu schaffen, prägt Machiavelli neue Wörter und kraftvolle Sätze.

Deswegen taucht dasselbe Problem auf, das Dante schon einmal beseitigt hat: Eine Sprache auszubilden, die sich auf der Höhe der Wirklichkeit befindet. Dantes Poesie war eine „Dichtung des Stoffs“⁶⁹; im Laufe der Zeit änderte sich aber der Stoff, d. h. die Bedingungen des Lebens, und so wechselte die Wirklichkeit selbst. Infolgedessen braucht man immer neue Dichter, die neue Gestalten der Wirklichkeit aus dem Stoff der Zeiten erschaffen. Das ist ein ewiges Problem, das nach immer neuen Lösungen verlangt.

Bei Machiavelli „ist alles tief, und es ist so klar und einfach, dass es oberflächlich scheint.“⁷⁰ Auf jeden Fall klingt De Sanctis' Erläuterung von Machiavelli ganz „hegelianisch“⁷¹; denn Machiavellis Prosa ist laut De Sanctis nicht nur wissenschaftlich, sondern auch dichterisch. *Und das ist der eigentliche Sinn der Agonie*: nicht nur eine, vom ironischen Lachen bewirkte fortdauernde Entkräftung der Kunst, sondern auch ein wirklicher Kampf zu sein, weil es der Dichtung eigen ist, eine neue Verbindung zwischen Wissenschaft und Leben anzubahnen.

Selbstverständlich gehört das zum oben beschriebenen Verhalten von De Sanctis gegenüber Hegel: Hegel bleibt ein unentbehrliches Vorbild, doch De Sanctis bemüht sich, sich von ihm zu entfernen und zugleich ihn zu überwinden. In diesem Fall kommt kein Aristophanes wieder, sondern vielmehr Dante, d. h. keine absolute Subjektivität des Geistes in ihrer negativen Form, sondern die Fähigkeit, eine neue Gestalt der Welt zu prägen, und somit eine in sich versöhnte Weltanschauung zu erschaffen. Diese Dantesche Klangfarbe kehrt auch bei Bruno, Campanella und Vico wieder.⁷² Jeder von diesen Autoren erneuert und erfrischt die Sprache: Man kann sagen, dass die Kunst laut De Sanctis nicht nur eine schöne

⁶⁹ De Sanctis, Francesco, *L'Ugolino di Dante*, in: *Saggi critici*, Bd. III, S. 29.

⁷⁰ Ders., *Storia della letteratura italiana*, Bd. II, S. 517.

⁷¹ Vgl. *Phänomenologie des Geistes*, TWA 3, 554: „Das niedrigste ist also zugleich das höchste, das ganz an die Oberfläche herausgetretene Offenbare ist eben darin das Tiefste.“ Vgl. auch ebd., S. 591: „[I]hr Ziel ist die Offenbarung der Tiefe, und diese ist der absolute Begriff.“

⁷² Vgl. De Sanctis, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, Bd. I, S. 840: „Bei der Göttlichen Komödie ist es umgekehrt. Es ist nicht das Menschliche, das sich vergöttlicht, sondern vielmehr das Göttliche, das sich vermenschlicht. Das Göttliche entsteht wieder, doch kann man fühlen, dass es schon bei Bruno, Campanella und Vico wieder entstand.“

Frucht ist, sondern der lebendige Zusammenhang von Früchten, Bäumen, Licht, Luft, Klima usw.

Dazu gehört auch die Einteilung der Geschichte der italienischen Literatur. Das vorletzte Kapitel hat als Titel „Die neue Wissenschaft“. Nach Hegel wäre dieses Kapitel das Ende, oder besser die Vollendung. Trotzdem trägt das letzte Kapitel bei De Sanctis die Überschrift „Die neue Literatur“. Hier erschließt sich seine wirkliche Aufgabe.

VIII. Schlussfolgerung. Das Drama von De Sanctis

Im letzten Kapitel seiner *Geschichte der italienischen Literatur* sucht De Sanctis die Dantesche Klangfarbe, zum Beispiel bei Foscolo⁷³, bei Leopardi⁷⁴, zuletzt auch bei Manzoni⁷⁵. Eigentlich möchte De Sanctis mit diesen Autoren eine neue oder besser eine erneuerte Sprache für das neugeborene Italien erfinden. Selbstverständlich ist diese Aufgabe ungeheuer, da kein Dichter der Zeit von De Sanctis sich wahrhaft auf der Höhe von Dante befindet. In diesem Zusammenhang fehlt eben eine Weltanschauung; die Dichtung kann nur die Entzweiung dieser Zeit, jedoch nicht ihre Versöhnung zum Ausdruck bringen. Daher erscheint De Sanctis ein solches Unterfangen als hoffnungslos; es ist eher ein Drama als eine bloße Aufgabe.

Ungefähr ein Jahrzehnt nach der politischen Vereinigung Italiens bemüht er sich, eine lebendige, sprachliche und somit auch eine wirkliche Einheit zu finden. Womöglich zielt er durch seine Arbeit darauf ab, sie einzuleiten. Ohne Zweifel hat dieses Unterfangen das Aussehen einer politischen Absicht, weil eine *Geschichte der Literatur* gleichsam die „Verfassung“ einer sprachlichen Identität ist.

Man kann sagen, dass sich De Sanctis selbst etwa als den letzten Hörer der Danteschen Klangfarbe sieht, bei der die Kunst eine

⁷³ Vgl. De Sanctis, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, Bd. II, S. 831.

⁷⁴ Vgl. ebd., Bd. II, S. 862-863. Eigentlich wird der Vergleich zwischen Leopardi und Dante nicht klar ausgearbeitet, obgleich De Sanctis von dem entwickeltesten inneren Leben spricht und im Rahmen einer Erläuterung auch ein Zitat aus dem Purgatorium hinzufügt.

⁷⁵ Vgl. ebd., Bd. II, S. 840.

neue Verbindung zwischen Wissenschaft und Leben anbahnt. Der Übergang vom Objekt zum Subjekt der Erzählung ist auch ein hegelianisches Kennzeichen, weil er mit dem Übergang von der Substanz zum Subjekt⁷⁶ zu tun hat. An diesem Punkt kommt das Drama von De Sanctis nochmal ins Spiel und zwar in einem bestimmten Sinne. Angenommen, dass er mit seiner *Geschichte der italienischen Literatur* als ein schwaches Echo der Danteschen Klangfarbe Italien eine neue sprachliche Einheit geben wollte, ist dieses Werk kein wirkliches Kunstwerk, sondern eine Geschichte, d. h. eine wissenschaftliche Einteilung und Erläuterung anderer Kunstwerke; darin ist sie durch und durch hegelianisch.

Es handelt sich somit dabei um keine Kunst mehr, sondern vielmehr um eine Geschichte der Kunst. Genau wie das Mädchen der *Phänomenologie* präsentiert De Sanctis die schönen Früchte, während für ihn das wirkliche Leben ihres Daseins, der Baum, die Erde, das Klima ein Vergangenes sind und bleiben.

⁷⁶ Vgl. *Phänomenologie des Geistes*, TWA 3, 23: „Es kommt nach meiner Einsicht, alles darauf an, das Wahre nicht als Substanz, sondern eben so sehr als Subjekt aufzufassen und auszudrücken.“

PAOLO D'ANGELO (ROM)

Der Tod der Kunst bei Croce und Gentile

Eines der größten Hindernisse für ein volles Verständnis von Benedetto Croces Philosophie ist die Etikettierung als ‚Neuhegelianismus‘, die dieser Philosophie hartnäckig anhaftet. Nicht nur in den Lehrbüchern wird Croce allgemein als ‚Hegelianer‘ bezeichnet und der gesamte italienische Neuidealismus, das heißt also nicht nur Croce, sondern auch Gentile wird als ein Wiederaufleben des Hegelianismus verstanden, auch in der kritischen Sekundärliteratur und sogar bei erfahrenen Spezialisten findet man Croce häufig als Neuhegelianer definiert und seine Philosophie als ein Wiederaufleben des Hegelianismus interpretiert. Diese Einordnung ist vor allem im Ausland verbreitet, wo Croce häufig mit dem großen deutschen Philosophen in Verbindung gebracht wird und die italienische Philosophie der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts als ein direkter Abkömmling des deutschen Idealismus angesehen wird. Betrachtet man jedoch den Kern der Philosophie Croces, die Art ihres Aufbaus und die gefundenen Lösungen, so erscheint die Nähe zu Hegel weitaus problematischer, als normalerweise angenommen wird.

Als sehr weit von Hegels Denken entfernt, erscheint nicht nur die Grundstruktur der Philosophie Croces, sondern erscheinen auch die speziellen Ergebnisse, zu denen Croce sowohl in der Ästhetik, als auch in der Moral- und Sprachphilosophie sowie in der politischen Philosophie gelangt. Es kann nämlich gezeigt werden, dass sich Croces Philosophie im Grunde an eine Philosophie transzendentaler Struktur annähert und daher eher in die Nähe des Neukantianismus als des Hegelianismus gerückt werden muss. Um nicht missverstanden zu werden: Es gibt gewiss auch ausreichende Argumente, die die Einordnung Croces als Hegelianer als berechtigt erscheinen lassen. Bleibt man an der Oberfläche der Dinge, dann finden sich sicherlich genügend Gründe, Croce als Hegelianer zu betrachten. Es sind vor allem die Art der Kultur und die Beschaffenheit der ihm vertrauten Probleme, die Croce zweifellos eher an Hegel als an Kant annähern. Besteht für Kant das Hauptproblem in der Legitimation des Wissens der Naturwissenschaften, so ist für Croce wie auch für Hegel das Wissen, dem sein Interesse gilt, vor

allem ein *historisches* Wissen, das sich dem sozialen Leben, der Politik, dem Recht, den Künsten, der *menschlichen Welt* im weitesten Sinne, zuwendet.

Wenn Hegel der Ausgangspunkt für die historische Betrachtung der Kulturprobleme ist, so fügt sich der Historismus Croces unvermeidlich in einem breiteren Rahmen in den Hegelianismus ein. Ebenso wenig kann andererseits die Tatsache ignoriert werden, dass sich Croce nur mit ganz wenigen anderen Philosophen in dem Maße auseinandergesetzt hat wie mit Hegel. Der Einzige, der unter diesem Gesichtspunkt vielleicht an die Seite des Stuttgarter Philosophen in das philosophische Pantheon Croces gestellt werden kann, ist Giambattista Vico. Croce hat der Gedankenwelt Hegels im Jahr 1906 eine Monographie gewidmet; im selben Jahr hat er die *Enzyklopädie* übersetzt; alle theoretischen Werke Croces, so die *Logik*, die *Philosophie der Praxis* und die *Theorie und Geschichte der Historiographie* sind mit Verweisen auf Hegel gespickt und das letzte philosophische Buch, das der bereits fünfundachtzigjährige Croce an der Schwelle zum Tod veröffentlicht hat, trägt den bezeichnenden Titel *Untersuchungen zu Hegel und philosophische Erhellungen*.

Warum sollte man, angesichts dieser Tatsachen, darauf bestehen, Croce die für viele offensichtliche Bezeichnung als Neu-Hegelianer oder Hegelianer kurzerhand *tout-court* abzusprechen? Aus zwei sehr wichtigen Gründen: Erstens bleibt die Philosophie Croces trotz seiner ständigen Auseinandersetzung mit Hegel in ihrem Ansatz und in ihren Leitlinien eine Philosophie *transzendentaler* Prägung, die von einem bestimmten Bereich (der Kunst, der Geschichte, der Erkenntnis) ausgeht, sich auf die Suche macht nach ihren Möglichkeitsbedingungen und deren grundlegende Kategorie umreißt. Die Philosophie Croces hat unter diesem Gesichtspunkt zahlreiche Berührungspunkte mit den Neukantianischen Philosophien vom Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts, weist zum Beispiel Analogien zu der Philosophie Cassirers auf (natürlich der Cassirer der *Philosophie der symbolischen Formen*) und zeigt weitaus weniger Analogien mit den Philosophien der Hegelianer desselben Jahrhunderts, wie zum Beispiel Bloch oder Adorno. Der zweite Grund, warum Croce nicht als Neuhegelianer einzuordnen ist, ist folgender: Auch wenn Croce sich nahezu bei jeder Gelegenheit mit Hegel auseinandersetzt, darf nicht die Tatsa-

che vergessen werden, dass das Ergebnis dieser Beschäftigung mit Hegel eine völlig andere Lösung ist.

Einen äußerst bedeutenden Fall stellt nun gerade die Theorie vom Tod der Kunst dar, mit der sich Croce wiederholt beschäftigt hat – stets jedoch um die Unhaltbarkeit der Hegelschen These zu betonen. Mehr noch: Er will sogar beweisen, wie die Theorie vom Tod der Kunst, die ja eine logische Konsequenz der gesamten ästhetischen Theorie Hegels bildet, sehr deutlich die allgemeinen Fehler jener Ästhetik aufzeigt und die Notwendigkeit deutlich macht, diese auf vollkommen andere Weise anzugehen. Es gibt jedoch noch einen weiteren interessanten Aspekt: Gerade weil sich Croce wiederholt mit der Hegelschen These vom Tod der Kunst beschäftigt hat, bietet die Rekonstruktion seiner Position in Bezug auf dieses spezielle Problem auch eine Möglichkeit, die Rolle Hegels in der Entstehung von Croces Philosophie besser zu klären. Wir haben soeben gesehen, dass Hegel eine konstante Präsenz in Croces Ausarbeitung seiner Philosophie darstellt und dass Croce sein ganzes Leben lang im Dialog mit Hegel stand. Ist all dies auch unbestreitbar, so darf es uns jedoch nicht dazu verleiten, einen ebenso wichtigen Aspekt zu übersehen: dass die Philosophie Hegels nämlich nicht von Anfang an in den Fokus des lebhaften Interesses von Croces Philosophie tritt, sondern erst, als diese Philosophie sich zum größten Teil ausgebildet hat. Daraus ergibt sich folgender, bereits mehrmals betonter Sachverhalt: dass das eigentliche Wesen der Philosophie Croces in einem anderen philosophischen Kontext als dem hegelianischen wurzelt. Der Bezug auf Hegel in Croce ist stets präsent, es handelt sich jedoch um eine Auseinandersetzung mit einer Philosophie, die zum Großteil ein Vergleich mit einem *externen* Begriff ist, mit dem man in Kontakt tritt, wenn sich die Grundüberzeugungen bereits gebildet haben.

Es sei hier an die vorher genannten Daten erinnert: Das intensive Studium von Hegels Werk, die Niederschrift der Monographie und die Übersetzung der Enzyklopädie können zwischen den Jahren 1905 und 1906 angesiedelt werden. Croce beschäftigt sich erst als Vierzigjähriger vertieft mit Hegel und vor allem erst, als sich die Gesamtstruktur seines philosophischen Systems in der Ästhetik von 1902 in seinen Grundzügen bereits gebildet hat. Nur wenige Ästhetikwerke des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts sind weniger hegelianisch als die *Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft*, einem Werk, mit dem

der junge Croce europäischen Ruhm erlangte. Freilich, Croce hatte Hegels *Ästhetik* gelesen, die ihm von der reichen Tradition des neapolitanischen Hegelianismus des neunzehnten Jahrhunderts, von Vera und De Sanctis bis zu Tari empfohlen war. Die Verweise auf Hegels *Ästhetik* in den ersten Schriften Croces, wie zum Beispiel *Die Geschichte auf den allgemeinen Begriff der Kunst gebracht* von 1893, sind allgemein und folgen Hegel nur in formaler Hinsicht. Das intensive Studium des Marxismus zwischen 1895 und 1899 hatte Croce sicherlich zu einer besseren Kenntnis Hegels geführt, die jedoch in eine Kritik am Gedankengut von Marx mündete: Laut Croce ist das, was für Marx wirklich zählt, der ökonomische Gedanke, während die Philosophie und vor allem die Geschichtsphilosophie überflüssiger Ballast sind: ein Ballast Hegelschen Ursprungs. Croces philosophische Ausbildung hatte sich unter einer anderen Konstellation, d. h. näher an Herbart, als an Hegel und im Allgemeinen näher an Kant vollzogen.

Nichts zeigt deutlicher die geringe Bedeutung der *Vorlesungen über die Ästhetik* für Croces erste Ästhetik, als die Behandlung, die sie in deren historischem Teil erfahren. Es wird dieser nicht einmal ein eigenes Kapitel eingeräumt, während er Vico, Kant, De Sanctis, aber auch Schleiermacher ein eigenes widmet. Die Ästhetik Hegels wird lediglich in dem, der Ästhetik des Idealismus gewidmeten Kapitel behandelt, wo Schiller, Schelling, Solger und eben auch Hegel gemeinsam versammelt sind. Es handelt sich nicht um eine Zusammenlegung, um Platz zu sparen, vielmehr ist es Croce wichtig, die Ähnlichkeiten und nicht die Unterschiede zwischen diesen Theoretikern zu unterstreichen und den ‚metaphysischen‘ oder gar ‚mystischen‘ Charakter ihrer ästhetischen Doktrinen zu betonen.¹ Croce will zeigen, dass Hegel der Erkenntnischarakter der Kunst am Herzen liegt und er die Kunst von der Religion und der Philosophie abheben will, indem er sie in die Triade des absoluten Geistes einreicht. Auch für Croce bedeutet Kunst Erkenntnis, aber eine intuitive Erkenntnis, die von der begrifflichen zu unterscheiden ist. Da die Ästhetik Hegels diese Unterscheidung nicht trifft, riskiert sie, Croces Meinung nach, auf das Niveau Baumgartens abzusinken. Das würde bedeuten, dass Kunst nur als Vehikel einer unvollkommenen Erkenntnis begriffen wird, die Gefahr läuft, vom rationalen Erkennen ersetzt zu werden. Die The-

¹ Croce, Benedetto, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, 1966, S. 333.

se vom Tod der Kunst ist keine Extravaganz der Hegelschen Ästhetik, sondern von Anfang an wesentlicher Bestandteil von Hegels Auffassung der Kunst, was den besten Beweis für die Unhaltbarkeit seiner Voraussetzungen darstellt.

Wenn Kunst und Religion den gleichen Gegenstand wie die Philosophie haben, aber in weniger perfekter Form ausdrücken, verlieren sie unvermeidbar an Boden gegenüber dem Instrument der Erkenntnis des Absoluten und zeichnen sich als nur vorübergehende historische Phasen auf dem Weg der Menschheit ab. Eine Schlussfolgerung, die Croce angesichts eines Philosophen, der „mit einem äußerst lebhaften ästhetischen Sinn ausgestattet war“, als verwunderlich erschien, und ihn dazu anregte, Hegel mit Platon zu vergleichen, der ebenfalls mit einem sehr hohen Sinn für Kunst begabt war und von seinen Theorien dazu geführt wurde, die Kunst zu verdammen: „Wie der griechische Philosoph [...] die ihm heilige Mimesis und die homerische Dichtung verurteilte, so wollte sich der deutsche Philosoph dem Zwang der Logik seines Systems nicht entziehen und erklärte die Sterblichkeit, vielmehr den bereits erfolgten Tod der Kunst.“² Die Kunst stirbt, da sie eine niedrigere Stufe darstellt als die Philosophie, als die Domäne der Welt des reinen Denkens, das vom Kleid des Sinnlichen befreit ist; die *Ästhetik* Hegels ist somit eine „Totenrede: Sie lässt die aufeinander folgenden Formen der Kunst Revue passieren, zeigt die Stadien des fortschreitenden Verfalls, legt sie alle zusammen ins Grab mit einer Grabinschrift, die von der Philosophie geschrieben ist.“³

Die Tatsache, dass Croce trotz seiner schroffen Behandlung des deutschen Philosophen in der *Ästhetik* von 1902, knapp zwei Jahre später von denjenigen scharf kritisiert wurde, die ihn als ‚Hegelianer‘ bezeichneten, mag als kurios erscheinen, bestätigt jedoch gleichzeitig das, was am Anfang in Bezug auf den Ruf Croces als „Hegelianer“ gesagt wurde. In einer knappen Anmerkung, die in der Zeitschrift *La Critica* von 1904 erschien, nahm Croce diejenigen, die „das Wort Hegelianismus oder Neuhegelianismus der Ausrichtung dieser Zeitschrift“ zuschrieben, zum Anlass, um die Frage „Sind wir Hegelianer?“ aufzuwerfen und darauf selbst zu antworten: „Dass wir Hegelianer sind, haben wir nicht

² Ebd., S. 336.

³ Ebd., S. 337.

bemerkt.⁴⁴ Als Croce diese Zeilen schrieb, war eine tiefer gehende Begegnung mit Hegel jedenfalls noch nicht erfolgt. Dies geschah im folgenden Jahr, mit dem umfassenden Studium der Hegelschen Philosophie zur Vorbereitung der *Grundzüge der Logik*. Allerdings änderte nicht einmal diese vertiefte Kenntnis das Verhalten Croces seinem berühmten Vorgänger gegenüber: Das erste Ergebnis war ein Buch, aus dem Hegel bis zur Unkenntlichkeit entstellt hervorgeht und das einen Titel trägt, den die echten Hegelianer stets als „respektlos“ betrachtet haben: *Lebendiges und Totes in Hegels Philosophie*.

Worin besteht nun das Lebendige und worin das Tote laut Croce? Von Hegel übernahm Croce die dialektische Methode, die Beseitigung der Dualismen, die Anstrengung des konkreten Denkens und die Doktrin des Begriffs; er schätzte seine Immanenz und die Polemik gegenüber dem *Sollen* und vor allem seinen radikalen Historismus. Während er jedoch das dialektische Prinzip der Synthese der Gegensätze übernahm, sah Croce in der Philosophie Hegels eine Verwechslung, die zu schwersten Irrtümern, gleichsam zu einer tödlichen Infektion führt, die sich im ganzen Körper seines Systems ausbreitet. Hegel habe den Unterschied zwischen den echten Gegensätzen (sein und nicht sein, gut und böse, schön und hässlich etc.) und denjenigen, die Croce Unterschiede nannte, missverstanden, das heißt die Bereiche, in denen die Aktivität des Geistes zum Ausdruck kommt: Kunst und logische Erkenntnis, Ökonomie und Moral. Diesen grundlegenden Unterschied nicht erkennend, habe er die einen wie die anderen, die Gegensätze und das Unterschiedene gleich behandelt, in dem er nicht nur das Verhältnis zwischen ersteren (was in den Augen Croces absolut notwendig ist), sondern auch das Verhältnis zwischen letzteren der Dialektik unterwarf. Die Folge sei, dass es Hegel nicht gelinge, die jeweilige Autonomie als existent zu proklamieren und er so ihr legitimes Recht auf eine getrennte Existenz durch den Zwang zur Synthese zunichte mache.

Sein und Nicht-Sein haben nur im Werden Realität; aber Kunst und Wissenschaft, oder nützliche und moralische Aktion müssen sich nicht in etwas Höherem vereinen oder sich ineinander auflösen; es ist die menschliche Aktivität, die wie bei in aufeinander folgenden Graden von einer zur anderen wechselt, aber nicht um in

⁴⁴ Croce, Benedetto, „Siamo noi hegeliani?“, in: *La Critica*, Nr. 2, 1904, S. 261-263.

einer von ihr zu verweilen, sondern vielmehr um den eigentlichen zirkulären Lauf, der sich in jeder einzelnen Aktivität konkretisiert, wiederaufzunehmen. Die Veränderung des Zusammenhangs des Unterschiedenen in der Dialektik der Gegensätze führt zu einer Reihe von Folgefehlern, die das Hegelsche System zum größten Teil umstürzen und nur wenig von ihm intakt lassen. Im Besonderen vertritt Croce die Ansicht, dass aus dieser Verwechslung zwei unterschiedliche, in gewissem Sinne spiegelbildliche Arten von Verirrungen entstehen: Einerseits werden die philosophischen Fehler zu unterschiedlichen Begriffen und so verleiht die Logik demjenigen den Status von Entwicklungsstufen, wobei es sich in Wirklichkeit nur um Abstraktionen bezüglich der geistigen Realität handelt; andererseits werden Begriffe, die unterschieden und relativ autonom sind, zu einfachen Vorstufen der Wahrheit erniedrigt und damit zu unvollständigen und mit Mängeln behafteten Wahrheiten, die sich in philosophische Irrtümer verwandeln. Erklärt laut Croce die erste Verwechslung die verworrene Struktur der Hegelschen *Logik*, so verdeutlicht die zweite das Ausmaß des Unakzeptablen in den einzelnen philosophischen Teilbereichen, die von Hegel bearbeitet wurden und zwar vor allem in der Philosophie der Natur, in der Philosophie der Geschichte und – was uns direkt angeht – in der Ästhetik oder Philosophie der Kunst. In letzterer darf die Vielfalt der Beobachtungen und die Wichtigkeit des geschichtlichen Ansatzes, der der direkten Kenntnis der Kunst einen starken Impuls gegeben hat, nicht vergessen lassen, dass Hegels grundlegendes Konzept der Kunst falsch ist, weil er sie als eine Form betrachtet, in der sich das Absolute nur auf unvollkommene Weise ausdrückt, wie auch die Religion eine unvollkommene Form darstellt, die keineswegs die Kunst in sich auflöst – so Hegel in der *Phänomenologie* wie auch in den ersten zwei Ausgaben der *Enzyklopädie*, wo die *schöne* Religion nur das Vorspiel der Offenbarungsreligion bildet.

Die These vom Tod der Kunst ist also ein „grandioses Paradox“, das uns den logischen Fehler Hegels verdeutlicht, die Kunst als eine unvollkommene Form der Erkenntnis konzipiert zu haben. Zur Verteidigung Hegels hilft auch nicht die von manchen vorgebrachte Interpretation, nach der der Tod der Kunst, „jenes ewige Sterben, [...] ein ewiges Wiedergeboren werden“ bedeute, da Hegel ausdrücklich von einem Tod der Kunst spricht, der sich „nicht fortwährend erneuert, sondern bereits geschehen ist, von einem

Tod der Kunst in der historischen Welt.“⁵ Wahrscheinlich hätte sich Croce mit seiner Interpretation, die die *systematische* Bedeutung der These vom Tod der Kunst stark betont, indem er diese These als direkte Konsequenz der komplexen Struktur des Hegelschen Gedankenguts versteht, zufrieden gegeben, wäre er nicht von einer 1919 erschienenen polemischen Schrift Bernard Bosanquets aufgestachelt worden, zu diesem Thema zurückzukehren.⁶ Der englische Philosoph Bosanquet ist gemeinsam mit dem bekannten F. Bradley einer der Protagonisten der Wiedergeburt des Idealismus in England, ein guter Kenner Hegels und Autor einer *History of Aesthetic*, die 1892 erschienen ist. Sein Verhalten gegenüber Croce schwankt zwischen einem gewissen Interesse – er weiß, dass Croce dem Idealismus anhängt – und einem starken Misstrauen, das zurückzuführen ist auf die Tatsache, dass die von dem italienischen Philosophen vorgeschlagene Interpretation Hegels seiner Meinung nach einen völlig entstellten Hegel zeige, so dass er sich zum Verteidiger eines orthodoxen Bildes des deutschen Denkers aufschwingt. Vor allem die These der geschichtlichen Erschöpfung der Kunst, die Croce „on the top of his voice“ wiederholt, erscheint ihm als eine „feindliche“ und unbegründete Kritik. Unbegründet ist die These der logischen Notwendigkeit des Verschwindens der Kunst und unbegründet ihr *geschichtliches* Sich-Auflösen. Was den ersten Punkt anbelangt, hält er Croce für unfähig, an ein System zu denken, dessen Bestandteile und Entwicklungsstufen verschiedene Grade der Vollkommenheit und Perfektionsgrade des Ganzen sind, gerade weil jede von ihnen einen fortschreitenden logischen Prozess impliziert. Die Etappen, die sich als Annäherungen an die endgültige Vollkommenheit entüllen „are not successive in time not vanishing in logic“, sondern sind – ganz im Gegenteil – Grade des Geistes im wahrsten Sinne des Wortes. Was die Geschichte anbelangt, so stellte Bosanquet fest, dass der Ausdruck „Tod der Kunst“ niemals in den Texten Hegels auftaucht, in denen vielmehr von der *Auflösung der Kunst* die Rede sei, und dass es undenkbar sei, dass Hegel eine Vorher-

⁵ Ebd., S. 87.

⁶ Bosanquet, Bernard, „Croce's Aesthetic“, in: *Proceedings of The British Academy*, IX, 1919, die einen Anhang enthält, der sich ausschließlich damit befasst, wie Croce den Tod der Kunst gedeutet hat: *Appendix on Croce's Conception of the 'death of Art' in Hegel*. Über Croce und Bosanquet siehe M. Iritano, „Death or Dissolution? Croce and Bosanquet on the 'Auflösung der Kunst'“, in: *Bradley Studies*, VII, 2001, Nr. 2, S. 197-213.

sage wagen wollte. Für den englischen Wissenschaftler ist also klar, dass Hegel das Verschwinden der Kunst aus der menschlichen Erfahrung niemals wirklich in Erwägung zog, und dass es sich bei der Interpretation Croces um „einen lächerlichen Fehler“ handelt. Der Sinn des Begriffs *Auflösung* könne an jenen des dialektischen *Aufhebens* angenähert werden, und das, was sich auflöst, ist nicht nur die romantische, sondern auch die klassische Kunst. Die Begriffe, die Hegel in Bezug auf den modernen Künstler und auf die Komödie verwendet, beweisen zweifellos, dass er die Kunst nicht sterben lassen wollte, und dass für Hegel die Kunst – um es mit Robert Brownings Versen auszudrücken, „far from vanish, stable grows/ or decompose but to recompose“ ist.

Croce – über diese kritischen Bemerkungen sehr wohl informiert – antwortete auf diese jedoch erst viele Jahre später. Bosanquet schickte ihm damals sofort seine Einwendungen, auf die Croce mit einem höflichen Brief reagierte. Die Korrespondenz konnte nicht weitergeführt werden: Zum einen, weil Croce von seinem Amt als Bildungsminister unter der Regierung Giolitti zu sehr in Anspruch genommen war und zum anderen aufgrund des plötzlichen Todes von Bosanquet. Croce nahm das Thema einige Jahre später wieder auf, und gab Antwort auf die Argumentationen des englischen Briefpartners – eine Antwort, die er zwar versprochen, jedoch nie zu Papier gebracht hatte: Es handelt sich um einen Essay über die „Revue de métaphysique“, der heute in den *Ultimi saggi*⁷ veröffentlicht ist. Der Titel des Essays lautet *Das Ende der Kunst im Hegelschen System* und beginnt mit einem Hinweis darauf, dass die These von Hegels Behauptung des historischen Endes der Kunst keinesfalls eine Extravaganz darstellt, sondern bestätigt wird von der Interpretation, die Hegels *Ästhetik* in den wichtigsten Werken der Geschichte der Ästhetik des neunzehnten Jahrhunderts erfahren hat – dies gilt angefangen von Zimmermann bis zu Schlaser und Eduard von Hartmann.

Croce verweist außerdem auf die Tatsache, dass ein italienischer Hegelianer orthodoxer Richtung, Angelo Camillo De Meis, diese These nicht bestritt, sondern vielmehr selbst vertrat und in gewis-

⁷ Croce, Benedetto, „La fine dell'arte nel sistema hegeliano“, in: Ders. *Storia dell'estetica per saggi*, Roma-Bari, Laterza, 1967, S 215-226. S. 225.

ser Weise sogar weiterführte.⁸ Die Behauptung, dass also die Kunst tatsächlich zur Auflösung bestimmt sei, ist für die meisten keine Extravaganz und die These vom Tod der Kunst kein *Gerücht*⁹, wie erst kürzlich erneut verbreitet wurde, sondern eine sichere Gewissheit. Um dies zu belegen, beginnt Croce mit der Ablehnung von Bosanquets Meinung, dass Kunst, Religion und Philosophie nicht zeitlich aufeinander folgende Entwicklungsstufen darstellen. In der Hegelschen Philosophie, so argumentiert Croce, „fällt die logische Ordnung der Kategorien mit der historischen Folge der Systeme und des ganzen geistigen Lebens zusammen.“¹⁰ Der Gedanke der Unterlegenheit gegenüber der Philosophie war andererseits mit der Kunstauffassung Hegels untrennbar verbunden: Die Kunst wurde nicht als „intuitive Ausformung, Form des Gefühls, verstanden, sondern als sinnliche Ausprägung, Erscheinungsform der Idee, analog zur Mythologie und zur Religion.“¹¹ So kehrt aus Croces Feder jener seltsame Begriff wieder, den wir bereits aus seiner Ästhetik von 1902 kennen: „Minderwertiger Baumgartianismus“, ‚Baumgartianismus‘, weil die Kunst als eine niedere Form der Erkenntnistheorie gesehen wird, ‚minderwertig‘ weil Hegel, anstatt auf die Vollendung des sinnlichen Erkennens abzuheben, darauf bestand, die Sinnlichkeit und die Intuition nur als ein undeutliches Erkennen zu deuten, welches die Philosophie klar und deutlich zu machen habe.

Bis hier gibt es wenig Neues im Vergleich zu Croces anfänglichen Positionen. Als instruktiver erweist sich dagegen der zweite Teil. Dort geht Croce nämlich tiefer ins Detail und erklärt den Sinn seiner Interpretation genauer. Er enthält den Versuch, die zuvor gemachten Behauptungen besser zu begründen, auch in Anbetracht der unterschiedlichen Situation der jeweiligen Vorlesungsjahre – soweit dies mit den damaligen Hegelausgaben möglich war. Croce hatte den von Lasson unternommenen Versuch einer kritischen Ausgabe von Hegels *Ästhetik* mitverfolgt und suchte nach den Texten der Vorlesungen von 1823 und von 1829, um die These vom „Vergangenheitscharakter der Kunst“ bestätigt zu finden,

⁸ De Meis, Angelo Camillo, *Dopo la laurea*, Bologna, 1868-1869. Eine im Gegensatz zu De Meis stehende Interpretation findet sich bei Dino, Formaggio, *La "morte dell'arte" e l'Estetica*, Bologna, 1983.

⁹ Vgl. Geulen, Eva, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerücht nach Hegel*, Frankfurt am Main, 2002.

¹⁰ Croce, Benedetto, *La fine dell'arte*, S. 216 f.

¹¹ Ebd., S. 217.

sowie die Behauptung, dass die Kunst nur zu einem gewissen Grad der Wahrheit fähig ist. Außerdem präzisiert Croce, dass man bei Hegel nicht nur von einem *Tod der Kunst* reden darf, sondern auch von einem *Tod der Religion*: „Die Theorie wird äußerst klar, ersetzt man gedanklich das Wort ‚Kunst‘ durch das der ‚Mythologie‘ oder der ‚Religion‘. [...] Das Denken genügt sich nicht mehr in der sinnlichen, imaginären oder mythologischen Form, sondern befreit sich mehr und mehr davon und gelangt so von der Kunst-Mythologie-Religion zur reinen und gereinigten Philosophie.“

Die abschließende Entwicklung der romantischen Kunst führt ebenfalls zur Auflösung der Kunst, die einerseits nur ein Äußeres übrig lässt, „Werke, die das gewöhnliche private oder bürgerliche Leben darstellen“, wie die holländische Malerei, andererseits humoristische Werke, in denen der Künstler jeden Inhalt ironisch umspielt, wie etwa Sterne oder der weniger brillante Jean Paul.¹² Dem Hegelschen Diktat genauer folgend, kann Croce den Sinn seiner Interpretation, die ein Verschwinden *de facto* jeglicher künstlerischer Äußerung aus der Gegenwart für möglich hält, besser präzisieren und ihr den herben Beigeschmack nehmen. *Tod der Kunst* bedeutet einen Verlust der grundlegenden Funktion, die die Kunst in der Vergangenheit besaß, solange mit ihrer Hilfe die tief gründenden Glaubenswelten eines Volkes ausgedrückt werden konnten. Die Reflexion und die Kritik haben die schöne Kunst ersetzt und in ihr „herrschen nicht mehr die Intuitionen des Heiligen und des Ewigen“. Kein Inhalt drängt sich mehr dem Künstler als notwendig auf, der daher jedem Sujet, wie der Schauspieler seinen Rollen, die er verkörpert, gegenübersteht. Indem er für einen Augenblick die zutiefst antiromantische Bedeutung der Hegelschen These vom Tod der Kunst anklingen lässt, erinnert Croce daran, dass Hegel ein äußerst scharfer Kritiker jener Künstler ist, die sich zu seiner Zeit um die Wiederaneignung der Konzepte des Katholizismus bemühten und damit – wie z. B. die Nazarener – hofften, auch die Künste in das goldene Zeitalter des Spätmittelalters zurückzuholen. Dies kann letztlich einen Punkt klären, der mir als ein wesentlicher Aspekt der Hegelschen Theorie vom Tod der Kunst erscheint. Ich beziehe mich auf die Tatsache, dass die Kunst, die überlebt, eine Kunst ist, in der allein der Mensch im Zentrum steht und die Inhalte keinerlei Bindung zur Religion haben, die

¹² Ebd., S. 221 f.

aber andererseits rein formal geschätzt werden kann, – dass also diese Kunst von Croce und *von uns allen* als die wahre Kunst angesehen werden kann, als eine Kunst, die endlich autonom bestehen kann und ihrer selbst wegen geschätzt wird, und nicht aufgrund der Inhalte, die sie vermittelt. Als eine solche erscheint sie jedoch nicht in den Augen Hegels, der die höchste Bestimmung der Kunst darin sieht, die wichtigsten Werte einer Kultur, vor allem jedoch die religiösen, auszudrücken.

Die Gegenwartskunst ist daher, laut Hegel, eine entwertete, oberflächliche Kunst, die unfähig ist, eine wirklich entscheidende Rolle in der Welt und in der aktuellen, fortgeschrittenen Kultur zu spielen. An einer Stelle aus der Nachschrift von Libelt zu den Vorlesungen von 1828-1829 heißt es: „Die Kunst überlebt sich selbst, sie treibt sich hinaus¹³ – dies kann folgender Seite Croces gegenübergestellt werden: „Die Kunst, die große, wahre Kunst, die das Heilige und das Ewige zum Thema hatte, ist in der modernen Zeit unwiderruflich zu Ende; daher ist die Kunst als Kunst tot; und die, die überlebt, ist eine entkräftete Kunst, aufs rein Menschliche reduziert, eine Kunst, die uns modernen Kritikern auch als die wahre große Kunst, oder die wahre Definition von Kunst und daher die reine Kunst aller Zeiten erscheinen mag, die jedoch für Hegel etwas ähnliches, wie das miserable Privatleben eines gescheiterten, ehemals einflussreichen Mannes war.“¹⁴

Kehren wir einen Moment zu Bosanquet zurück. Es ist seltsam, dass Croce, der nicht sofort auf die Kritik des englischen Philosophen geantwortet hatte, dies vierzehn Jahr später tat. Und noch seltsamer ist, dass der Autor jener Kritik, wie bereits erwähnt, schon seit zehn Jahren verstorben war, so dass die Antwort als verspätet, und zudem als äußerst unfair erscheint. Zu vieles widerspricht hier den Gewohnheiten Croces, was literarische Polemiken anbelangt: Croce antwortete normalerweise prompt und war bereits in so viele Polemiken mit lebenden Zeitgenossen verstrickt, dass er es nicht nötig hatte, mit einem Verstorbenen von weit geringerer Berühmtheit zu polemisieren. Es müssen daher andere Gründe geltend gemacht werden. Und das Geheimnis ist sehr einfach zu enthüllen. Indem er Bosanquet kritisierte, wollte Croce in Wahrheit eine andere Interpretation vom Tod der Kunst angreifen, die einige

¹³ Libelt 1828/29, Ms. 31, („Einleitung“, in: Jahrbuch für Hegelforschung, hg. v. Helmut Schneider, 10/11, (2004), S. 55-85, hier: S. 78.)

¹⁴ Croce, Benedetto, *La fine dell'arte*, S. 225.

Gemeinsamkeiten mit der Interpretation Bosanquets aufweist und im Besonderen die Tatsache, dass der Untergang der Kunst bei Hegel nicht als ein geschichtliches Verschwinden anzusehen sei, sondern ein ideales und von daher ständig sich erfüllendes Vorübergehen. Ich beziehe hier mich auf die von Giovanni Gentile angebotene Interpretation der Frage des Todes der Kunst.

Die Daten, so scheint mir, bestätigen, dass Croce, indem er sich formal nur an Bosanquet richtete, auch Gentile im Hinterkopf hatte, vor allem jenen Gentile, der in seiner *Philosophie der Kunst* ein ganzes Kapitel des zweiten Teils der Frage der Sterblichkeit der Kunst und darin einen eigenen Teil Hegel widmet. Die *Philosophie der Kunst* stammt aus dem Jahr 1931, ist also, wie man sieht, dem Essay Croces um wenig voraus; und durch seinen erklärt feindlichen Ansatz Croce gegenüber rief er unvermittelt ebenso erbitterte Reaktionen hervor, die allerdings oft nur indirekte Antworten waren. In der *Philosophie der Kunst* geht Gentile das Problem des Todes an, indem er die exakt gegensätzliche These vertritt: Die Kunst besitzt an und für sich nicht nur die Vergangenheit, bestenfalls die Gegenwart, sondern das Ewige. Die Kunst ist unsterblich. Und das bedeutet nicht in erster Linie nur, dass es Kunstwerke gibt, die nicht sterben können – dies ist der gewöhnliche Gebrauch, wenn man von der Unsterblichkeit der Kunst spricht; es bedeutet vor allem, dass die künstlerische Tätigkeit, die Kunst als Form oder Kategorie des Geistes nicht sterben kann und nicht stirbt. Indem man sagt, die Kunst ‚gehe über‘ in die Religion und in die Philosophie, ist nicht gemeint, dass sie in diesen neuen Formen untergeht, sondern im Gegenteil, sich in dieser neuen Form aufrechterhält, so dass das Übergehen der Kunst kein empirisches oder geschichtliches Vorübergehen, also ein Sterben bedeutet, sondern ein ‚ideales‘ oder dialektisches Übergehen. Es täuschen sich also die orthodoxen Hegelianer, wie etwa der bereits erwähnte De Meis, die denken, dass Hegel, indem er von der Philosophie als einer geeigneteren Form der Kunst zum Verständnis des Absoluten spricht, den effektiven Tod der Kunst zugunsten des philosophischen Gedankens bescheinigen wollte. Diese Ansicht kann nur dem in den Sinn kommen, der in einem abstrakten und antidialektischen Philosophieren verharrt:

Auf abstrakter Ebene kann man die Kunst der Religion und der Philosophie zeitlich voranstellen, auf konkreter Ebene jedoch muss erinnert werden, dass die einzige Realität eben die konkrete ist, in

der die Kunst in der spirituellen Synthese des aktuellen Denkens immer präsent ist: „Die produktive Aktivität des konkreten Logos als Einheit der Gegensätze, oder des Seins und des Nichtseins des Geistes, des Objekts und des Subjekts, sie ist unübertreffbar, unsterblich und ewig.“¹⁵ Unter diejenigen, die sich nicht zur Ebene des konkreten Logos oder des laufenden Gedanken aufschwingen konnten, zählte Gentile natürlich auch Croce – ohne ihn konkret zu nennen, aber klar zu verstehen gebend, dass seine Interpretation der Doktrin vom Tode der Kunst inakzeptabel ist. Sieht man ab von der aggressiven und rücksichtslosen Form dieser Äußerung, so muss man doch zugeben, dass Gentile eben dies bereits vor einigen Jahren gesagt hatte, in Zeiten, zu denen seine Freundschaft mit Croce weder vom philosophischen noch vom politischen Zwist beeinflusst war. Bei Gentiles Beurteilung der Hegel-Interpretation, die Croce in seinem Essay „Lebendiges und Totes in Hegels Philosophie“ bot, zweifelte Gentile ausgerechnet am Grundstein der Interpretation Croces, nämlich der Theorie, es sei zwischen einer „Beziehung des Unterschiedenen“ und der „Dialektik der Gegensätze“ zu unterscheiden.

Gäbe es *zwei* Gesetze für den Geist, so bemerkte Gentile, würde die Einheit der Vernunft verloren gehen und um sie zu retten, müsste man den Dualismus überwinden, indem man sich in Richtung einer dialektischen Überflügelung bewegt: dann wäre das dialektische Gesetz das einzig wirklich gültige, das den „Zusammenhang des Unterschiedenen“ in sich auflöst und wäre daher selbst Dialektik. Was also Gentile sagen wollte, ist, dass auch der Zusammenhang zwischen Kunst und Philosophie oder zwischen Philosophie und praktischem Handeln kein Verhältnis von Stufen oder ein Implizieren sein kann, wie Croce behauptete, sondern eine dialektische Beziehung sein muss. Ist sie jedoch dialektisch, so bewahrt sie den vorhergehenden Moment in sich und löscht ihn nicht aus. Croce hatte die Trennung zwischen Gegensätzen und Unterschieden konstruiert, um einige seiner Meinung nach inakzeptable Konsequenzen zu vermeiden, wie etwa gerade die Doktrin vom Tod der Kunst. Diese These sei jedoch durchaus nicht inakzeptabel, wendet Gentile ein, unterscheidet man die Ebene der empirischen Vorkommnisse von der Ebene der transzendentalen Bedingungen. In Bezug auf die Ebene der Kategorien ist es nicht

¹⁵ Gentile, Giovanni, *La filosofia dell'arte*, Firenze, Sansoni, 1975, S. 297 f.

nur so, dass es keine Philosophie ohne Kunst gibt, sondern auch das Gegenteil ist der Fall: Es gibt auch keine Kunst ohne Philosophie. „Historisch, aus dem empirischen Gesichtspunkt, stirbt nichts, geht nichts über. Und das ist eine der tiefsten Erkenntnisse Hegels. Die Einheit des Ideals und des realen, des ewigen Übergangs, der nicht vollendet ist: das ewige *fieri*: stimmt es auch, dass die Kunst in der Philosophie stirbt, muss sie nicht tatsächlich sterben: sie muss ewig sterben, um nie wirklich tot zu sein.“¹⁶

An diesem Punkt könnte man sich fragen, ob der von Gentile vorgeschlagene Unterschied zwischen einer empirischen und einer transzendentalen Ebene auf Hegels Philosophie anwendbar ist, die sich darum bemüht, die Einheit von Geist, Zeit und Historizität der Kategorien selbst zu retten, oder ob es sich nicht um eine Unterscheidung handelt, die nur in Gentiles Philosophie vorkommen kann, einer Philosophie, in der der Gedanke in gewisser Weise noch eine alternative Deutung als transzendentaler Zustand zulässt. Man könnte sich darüber hinaus fragen, ob die besagte Unterscheidung bei Gentile tatsächlich vorhanden ist. Es darf jedoch nicht übersehen werden, dass Gentile die Debatte um das Ende der Kunst bei Hegel so stark am Herzen lag, da ihm vorgeworfen wurde, die Kunst als Vergangenheit und nicht als einen gegenwärtigen Akt zu betrachten. Die Art und Weise, in der er die Kunst in einigen, der *Philosophie der Kunst* vorausgehenden Schriften, dargestellt hatte – ausgehend vom Essay von 1909 über *Die absoluten Formen des Geistes* – bot zahlreiche Anstöße für Objektionen dieser Art. Nicht nur die absoluten Formen, zu denen laut Gentile die Kunst gehörte, entsprachen genau den Formen des absoluten Hegelschen Geistes, bestehend aus Kunst, Religion und Philosophie; die Kunst jedoch, als Moment der reinen Subjektivität, die Religion als Moment der reinen Objektivität, erschien als notwendiger Teil der Religion und des Gedankens. Konkret war daher nur die dritte Form, der Gedanke, sowohl die Kunst als auch die Religion, zwei abstrakte Momente, zwei „Vergangenheiten“, die „nur im immerwährenden Bewusstsein der aufgelösten Widersprüche überholt sind.“¹⁷ Daraus ergab sich jene Doktrin der *Inaktualität*

¹⁶ Gentile, Giovanni, „La teoria dell'errore come momento dialettico e il rapporto tra arte e filosofia“ (1907), in: Ders. *Frammenti di estetica e di teoria della storia*, Firenze, Le Lettere, 1992, S. 86-94.

¹⁷ Ders., „Le forme assolute dello spirito“, in: Ders. *Il modernismo e i rapporti tra religione e filosofia*, Firenze, Sansoni, 1962, S. 259-275, hier: S. 274.

der Kunst, der Unmöglichkeit der Kunst, autonom, und unverfälscht zu existieren, die viele Missverständnisse nach sich zog. Auf die *Unsterblichkeit* der Kunst zu bestehen, wie es die *Kunstphilosophie* – wie gezeigt wurde – tut, ist auch eine späte Antwort und ein Versuch, den eigenen Gedanken darzustellen im Vergleich zu den Kritiken, die von der Doktrin der *Inaktualität* ausgingen.

Verfolgt man diese Aspekte weiter, dann beschäftigt man sich am Ende mit Gentile und nicht mehr mit Hegel. Um jedoch nicht den Rahmen des hier behandelten Themas zu sprengen, ist es, denke ich, angebracht, an dieser Stelle einzuhalten, denn die bisherigen Erkenntnisse sind mehr als ausreichend, um zu bestätigen, dass die beiden Hauptvertreter des italienischen Neidealismus nicht nur in Bezug auf vielerlei andere Probleme, sondern auch im Hinblick auf das Thema vom Tod der Kunst bei Hegel zwei absolut gegensätzliche Haltungen eingenommen haben.

MARIO FARINA (VERCELLI)

Der Tod der Kunst in der Ästhetik von Dino Formaggio und Giulio Carlo Argan

Aber die Schwierigkeit liegt nicht darin zu verstehen, dass griechische Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind. Die Schwierigkeit ist, dass sie uns noch Kunstgenuss gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unerreichbare Muster gelten.¹

Wenn ich mich in meinem Beitrag dazu entschieden habe, mit einem Zitat zu beginnen, das aus *Zur Kritik der politischen Ökonomie* von Karl Marx stammt, dann nicht so sehr – oder nicht nur –, weil der Marxismus tatsächlich eine Art Brücke darstellt, die in der Lage ist, die Standpunkte von Formaggio und Argan in Bezug auf den Tod der Kunst zueinander in Relation zu setzen, sondern eher weil Marx mit dieser Formulierung das zusammenfasst, was aller Wahrscheinlichkeit nach das zentrale Problem ist, welches das Thema des Todes der Kunst durchzieht: das Problem des „Musters“, hier verstanden in seiner Bedeutung als „Urphänomen“ der ästhetischen Form.

Wenn sich wiederum Schiller in seinen Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* fragen konnte: „[W]elcher einzelne Neuere tritt heraus, Mann gegen Mann mit dem einzelnen Athenienser um den Preis der Menschheit zu streiten“², so stellt sich das Problem schon bei Marx in einer anderen Form – und noch verschiedener ist seine Lösung. Für Marx nämlich repräsentiert das künstlerische „Tun“ der Griechen, das für uns noch immer unauflöslich als Muster gilt, die Möglichkeit – eine konkrete und greifbare Möglichkeit – einer freien und, wie man sagen könnte, multilateralen Ausübung der Fähigkeiten und der Arbeit des Menschen. Wie Marx jedoch nur allzu gut wusste, war jene freie und multilaterale Form des Handelns des griechischen Künstlers Frucht

¹ Marx, Karl, *Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie*, in *Werke*, Bd. 13, Berlin, 1961, S. 641.

² Schiller, Friedrich, „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“, in: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 8, hg. v. Rolf-Peter Janz, Frankfurt am Main, 2002, S. 571.

der Gesellschaft selbst, mit der der Künstler verknüpft war, einer Gesellschaft, die sich auf die Sklaverei gründete und so in der Lage war, dem einzelnen Künstler zu erlauben auf freie und nicht entfremdete Weise zu arbeiten. In der Moderne hingegen – jenseits jeglicher Rhetorik, die auf die sogenannte „Lohnsklaverei“ abzielt – können diese gesellschaftlichen Bedingungen nicht mehr eintreten und der Künstler wird deshalb dazu gebracht (man könnte sagen genötigt), die eigenen Muster in der Vergangenheit aufzufinden.

Dieser Prozess jedoch findet nur statt bis zu einem ganz bestimmten Punkt in der Entwicklung der europäischen Kunst, und es ist vielleicht kein Zufall, dass dieser mit dem theoretischen Triumph der klassizistischen Strömung der Kunst übereinstimmt. Seit dem Ende der Aufklärung nämlich haben sowohl die Romantik aufseiten des im eigentlicheren Sinne ästhetischen Denkens als auch Hegel aufseiten der philosophischen Spekulation den Gipfel – und gleichzeitig den Schlusspunkt – jeglicher wahrhaft am Klassischen orientierter Theorie markiert. Der Tod der Kunst scheint also aufzutreten als das Anzeichen, als die Ankündigung des Todes jener Kunst, die im freien und harmonischen Tun der Griechen ihr eigenes Muster besitzt, als der Tod einer Kunst, die die Idee des freien Handelns realisiert und verwirklicht.

Was ich mir in diesem Beitrag vornehme, ist nicht so sehr eine Rekonstruktion der von Argan und Formaggio entwickelten Thesen über den Tod der Kunst, sondern eine Art In-Beziehung-Setzen und Auf-den-Prüfstand-Stellen ihres Denkens. Insbesondere in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre nämlich begreift Argan den Tod der Kunst als Ergebnis der industriellen Technisierung der Arbeit, und in denselben Jahren betrachtet Formaggio den Tod der Kunst im Sinne einer Wiedergeburt, und er tut dies genau auf der Grundlage der Rolle der Kunst in eben der technisierten Gesellschaft, in welcher Argan die Unmöglichkeit des künstlerischen Tuns sieht. Beide Positionen aber nehmen ihren Ausgang von der Idee des Musters, das heißt von jener Problematik, die wir herausgearbeitet haben dank der Sätze von Marx und Schiller. Sowohl für Argan als auch für Formaggio ist das, was stirbt, das Muster, doch während Argan in diesem Tod eine schwerlich wiederzuerlangende Spannkraft und eine wenigstens in Zweifel gezogene Vitalität sieht, so versteht Formaggio den Tod des idealen Modells im Gegenteil als inhärenten Prozess in der Entwicklung der Kunst selbst (um die

Worte von Formaggio zu benutzen: ihrer „Kunsthaftigkeit“); besser gesagt als Möglichkeit, dass die Kunst über die Imitation des idealen Musters hinaus schließlich eine bewusste und autonome Form der Kunsthaftigkeit wird: Tod der Kunst also als dialektischer Tod, als Negation der Negation im Hegelschen Sinne.

I.

In seinem Aufsatz *Progetto e destino* [Entwurf und Schicksal] versteht Argan – der sich hier auf den Husserl der *Krisis* beruft – das Ende Kunst als eine Krise der Kunsthaftigkeit der Kunst, das heißt des Kunstcharakters des Kunstwerks. Verantwortlich für diese Krise seien genau diejenigen Werke, die fortfahren – oder fortfahren wollen – sich als künstlerisch zu definieren. Die Kunst, die die ihr eigenen Fixpunkte verloren hat, die in der Natur und der Geschichte bestanden, die also die ihr eigenen idealen Muster verloren hat, verwandelt sich so in eine utopische Kunst, wobei der Begriff Utopie hier nicht in seinem sozusagen heuristischen und kritischen Sinn zu verstehen ist, sondern in seiner pejorativen Bedeutung: Utopie als Projektion des idealen Musters, das die Gegenwart verloren hat, in die Zukunft, als Abschaffung der Vergangenheit und deren Präsentifikation in der Zukunft; also eine grundlegend ahistorische Utopie. Die Utopie aber ist heute – oder besser: in den Jahren, in denen Argan schreibt – eine technologische Utopie, die Utopie eines Tuns nämlich, das noch gedacht werden kann im Sinne einer nicht näher bestimmten Befreiung von der Arbeit, das bedeutet als Delegieren der Arbeit an die technische Tätigkeit der Maschine. Die Frage, die Argan sich in fast rhetorischem Ton stellt, ist daher, ob die Maschine jemals die nicht ökonomische – das heißt nicht nützliche, freie – Arbeit zu leisten imstande sein wird, die erforderlich ist, um Kunst zu produzieren; die Antwort jedoch ist mehr als entmutigend:

[I]ch möchte antworten, dass die Kunst ein heiliger Bezirk ist, in welchen der Technizismus, den wir selber in Gang gebracht haben, niemals wird vordringen können, der Ort, an dem immer das Individuum herrschen wird. Ich kann nicht guten Gewissens sagen: Die

Kunst ist bloß eine schon überrannte Bastion, auf welcher noch gekämpft wird.³

Wie man also sieht, entspricht für Argan der Tod der Kunst dem Tod des Ideals des freien Tuns, dem Tod des Ideals der nicht entfremdeten Arbeit, das Marx im klassischen Kunstwerk sah. Diese Lesart wird im Folgenden bestätigt, wenn Argan Kunst und Technologie auf der Grundlage der Bedeutung ihres Tuns vergleicht: Auf der einen Seite, jener der Technologie, befindet sich das Nützliche; auf der anderen, jener der Kunst, befindet sich die Freiheit – in Argans Worten: „das perfekte Objekt [*l'oggetto perfetto*]“ –, das nichts anderes ist als „das, dessen Konturen [*contorni*] auf ideale Weise mit dem Horizont des Erkennbaren [*l'orizzonte del conoscibile*] übereinstimmen, und es entspricht – im Hinblick auf den Wert – der Natur.“⁴ Eine freie Arbeit also, die das Maximum an möglicher Erfahrung in einem Objekt konzentriert und die eine zweite Natur hervorbringt, welche allerdings – im Unterschied zu der von der Technologie produzierten – einen Wert besitzt, der gleichgestellt ist mit dem der ersten Natur, der *natura naturans*, welche ideales Muster der Kunst und des nicht entfremdeten Tuns ist. Der Tod der Kunst ist daher der Tod einer Anstrengung, „Dinge [zu produzieren], die die eigene Grenze der Dinghaftigkeit überschreiten können, um auf das höchste und einzige Objekt [*all'oggetto sommo e unitario*], die Natur oder die Gottheit, zu verweisen.“⁵ Sobald die Industrie – die Serienfertigung von Konsumgegenständen – ein Eigenleben erlangt und, infolgedessen, zu einer eigenständigen Übertragung von Wert gelangt, degeneriert die Kunst zur Imitation der Industrie und verliert ihre Fähigkeit, Wert zu erzeugen, zum qualitativen Modell zu werden, welches dem quantitativen Modell gegenübergestellt wäre.

Dies ist also der Punkt, an dem Argan die Krise der künstlerischen Arbeit sieht, das heißt in der Ausweitung der kapitalistischen Entfremdung auf alle Gesellschaftsklassen durch etwas, was man eine Proletarisierung des Bürgertums (*proletarizzazione della*

³ „Vorrei rispondere che l'arte è un recinto sacro, in cui non potrà mai penetrare il tecnicismo che noi stessi abbiamo messo in moto, il luogo in cui l'individuo sarà sempre sovrano. In coscienza non posso dirlo: l'arte è soltanto un bastione già investito, sul quale si combatte ancora.“ (Argan, Giulio Carlo, *Progetto e destino*, in *Progetto e destino*, Milano, 1965, S. 16.)

⁴ Ebd., S. 21.

⁵ Ebd., S. 22.

borghesia) nennen könnte, die das Subjekt auslöscht und zum Objekt der Produktionsdynamiken macht. All dies wiederholt sich auf fatale Weise in der Kunst. In seiner Analyse konzentriert sich Argan – um Belege für seinen Entwurf zu liefern – auf die seiner Meinung nach dominierenden Strömungen der Kunst der damaligen Zeit: die *Pop-Art* und die Kunst der *Gestalt*. Insbesondere die Pop-Art ist – in den Worten Argans – „Anarchie von rechts, reaktionäre Politikverdrossenheit“ [*anarchia di destra, qualunque reazione reazionario*]⁶, Glorifizierung und Fetischisierung des Objekts als Konsumobjekt. In seinem Aufsatz *Rettung und Fall der modernen Kunst* [*Salvezza e caduta dell'arte moderna*] ist Argan noch um einiges deutlicher: Das Informelle in der Kunst entspreche einer Ablehnung, der Ablehnung, die ästhetische Erfahrung vollständig abzudecken. Das Informelle beschränkt sich also darauf, das Objekt zu beschreiben und lehnt so die Möglichkeit ab, der Kunst einen wie auch immer gearteten Wert zu verleihen.⁷

Das, womit Argan sich konfrontiert sieht, entspricht deshalb einer Spaltung der Kunst, die er versteht als ihre Unfähigkeit, sich in freier Art und Weise auf die Industrie zu beziehen. Nicht die Kunst hat die Industrie verändert, es ist vielmehr Letztere, die sich Erstere einverleibt hat. Die Spaltung der Kunst ist folgende:

[E]inerseits gibt es eine Kunst, die mit den ökonomischen und sozialen Produktions- und Konsumweisen verknüpft ist – oder besser sogar aufgelöst ist in den Handlungen der alltäglichen Existenz –, die nicht objektivierbar ist, da sie vollständig integriert und gelebt ist (oder zu sein meint); andererseits gibt es eine Kunst, die negiert – nicht nur die inhärente Ästhetik jener Lebensstile, sondern deren Geschichtlichkeit, ihren Wert an Authentizität.⁸

Industrielles Design auf der einen Seite und die Strömungen des Informellen auf der anderen. Wenn dies das Leben der Kunst ist, schließt Argan, hat die Kunst selbst verstanden, dass es ebenso gut ist, zu sterben, dass das „Sein zum Tode“ [*essere per la morte*]⁹

⁶ Ebd., S. 51.

⁷ Vgl. dazu Argan, Giulio Carlo, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, in *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Il Saggiatore, Milano, 1964, S. 44-46.

⁸ „Da un lato c'è un'arte associata ai modi economici e sociali di produzione e di consumo, anzi addirittura dissolta negli atti dell'esistenza quotidiana, inoggettivabile perché totalmente (o si presume) integrata e vissuta; dall'altro c'è un'arte che nega, non soltanto l'esteticità intrinseca di quei modi di vita, ma la loro storicità, il loro valore di autenticità“ (Ebd., S. 70).

⁹ Ebd., S. 72.

ebenso gut ist. Nur der Entwurf, verstanden als Verdinglichung der wirkenden Planungskompetenz, könne die Kunst retten, denn der Entwurf ist immer schon ideologisch aufgeladen, er ist Intentionalität, er ist historischer Entwurf für die Zukunft.¹⁰ Diese Entwicklung allerdings ist nicht garantiert, sie ist im Gegenteil das, was die Kunst zu „einer schon überrannten Bastion [macht], auf welcher noch gekämpft wird.“¹¹ Argan schließt daher mit einer besonders entmutigten Bemerkung:

[E]s stimmt, dass niemals kanonische Techniken der einzelnen Künste existiert haben: Jede Technik hat ihre Geschichte, hat sich immerfort verändert. Es wäre nichts Seltsames dabei, wenn sie fortfahren würden sich zu verändern; aber es ist wahrscheinlicher, dass sie nicht fortfahren sich zu verändern und stattdessen definitiv zu existieren aufhören.¹²

II.

Was heutzutage wenig überzeugend erscheint an der These Argans vom Tod der Kunst, betrifft aber nicht so sehr seine historische Diagnose, sondern eher die Bedeutung, die dieser Diagnose beigemessen wird. Dass die Technologie den Eindruck erweckt hat, sich in autonomer Weise zu bewegen – und daher von sich aus Werte zu schaffen – ist schwerlich abzustreiten – sofern man allerdings stets achtgibt, die Technik nicht zu fetischisieren, als sei sie ein absoluter Grund, der sich unabhängig bewegen würde von historischen Produktionsprozessen oder der diese im Gegenteil direkt verursachen würde. Diese autonome Produktion von Wert – jene, die Argan „Ikonomanie“ [„iconomania“]¹³ nannte, womit er implizit den Vorwurf der „Gräkomanie“ und der „Indomanie“ zitiert, welcher den Romantikern mehr als ein Jahrhundert zuvor gemacht wurde – läuft nämlich in einer gewissen Art Gefahr, ihre eigene Gültigkeit auf eben jenem künstlerischen Terrain zu beweisen,

¹⁰ Vgl. Argan, Giulio Carlo, *Progetto e destino*, insbesondere S. 65-69.

¹¹ Ebd., S. 5.

¹² „È vero che non sono mai esistite tecniche canoniche delle singole arti: ogni tecnica ha la sua storia, ha seguito a cambiare. Non vi sarebbe nulla di strano se seguitassero a cambiare; ma è più probabile che non seguitino a cambiare e invece cessino definitivamente di esistere.“ (Ebd., S. 38).

¹³ Ebd., S. 31.

welches sie selber auf derart bedrohliche Weise anzugreifen scheint.

Die Ikonomanie als kontinuierliche Produktion von Mustern wird auf die gleiche Weise verstanden wie ein Beweis der Unmöglichkeit der Fixierung, der Festsetzung eines Haltepunktes im ästhetischen Imaginären. Wie Argan meint, zeigt also die industrielle Produktion die Notwendigkeit auf, immer neue Muster zu produzieren, sie zu konsumieren, ebenso wie man das Objekt der Produktion selbst konsumiert. Auf diesen Grundlagen die Unmöglichkeit der Erschaffung eines Musters mithilfe der industriellen Produktion zu behaupten, ist allerdings eine These, die Gefahr läuft, das Ziel zu verfehlen; vor allem, wenn man sie vertritt im Land von Bruno Munari, Vico Magistretti und der *Lettera 22*. Der kritische Punkt von Argans These ist aber meiner Ansicht nach nicht so sehr in den hypothetischen Widerrufern durch die Welt des industriellen Designs zu suchen – im Falle dessen es tatsächlich möglich ist, die durch Argan vorgebrachten Vorwürfe zu wiederholen –, sondern eher im Prozess der Bildproduktion, der mit dem industriellen Muster verknüpft ist und – vor allem – im Gebrauch, den die Kunst von ihm gemacht hat; ob diese nun als abbildende Kunst verstanden wird oder nicht.

Was also definiert werden muss, ist die Verbindung, welche die Kunst mit einem bestimmten Imaginären verknüpft und ganz besonders der Weg, auf dem die Kunst sich – bewusst oder unbewusst – dieses Imaginäre aneignet und es weiterverarbeitet. Wenn nämlich die ideale Kunst, die mit dem harmonischen Muster verbunden ist, das seine Wurzeln in der klassischen Kultur hat, sich explizit auf eben jene heroische Mythologie berufen konnte, die das als Bezug dienende harmonische Muster begründete, so scheint der Tod der Kunst zu koinzidieren mit dem Abbruch dieses Prozesses der Rückbeziehung auf den Mythos. Es ist sicherlich kein Zufall, dass in denselben Jahren, in denen die Rede vom Tod der Kunst beginnt, auch ein direkter Verweis auf die Schaffung einer „neuen Mythologie“ erscheint. Der Versuch besteht also darin, ein Imaginäres zu erschaffen, an das die Kunst sich halten könnte, ein Imaginäres jedoch, das es verstünde, sich auf die gesamte Gesellschaft zu übertragen ohne die Notwendigkeit einer Vermittlung durch die Reflexion: „Monotheismus der Vern[unft] u[nd] des Herzens, Polytheismus d[e]r Einbildungskraft u[nd] der Kunst, dis ist, was wir bedürfen!“, wie in den allerletzten Jahren des acht-

zehnten Jahrhunderts der Autor des sogenannten *ältesten Systemprogramms* schrieb.¹⁴ Dieses Verlangen nach einer neuen Mythologie, das auf der einen Seite das aufklärerische Thema einer Volksreligion erbt und auf der anderen einen Großteil des romantischen Versuches vorwegnimmt, ein ästhetisches Begreifen des Absoluten zu begründen, geschieht deshalb zeitgleich mit dem Auftreten der These vom Tod der Kunst.

Es handelt sich, wie Dino Formaggio sagen wird, genau genommen darum, dass das Muster der idealen Kunst in eine Krise gerät, eine Krise allerdings, die dadurch verschlimmert wird, dass sich der Künstler ihrer bewusst ist. Wie Hegel in der Ästhetikvorlesung von 1823 in Bezug auf die Auflösung der romantischen Kunstform schreibt, ist mit dieser „die Kritik [...] eingetreten.“¹⁵ Der Tod der Kunst scheint deswegen zusammenzufallen mit der Krise der künstlerischen Mythologie oder besser gesagt mit der Krise desjenigen Prozesses, mithilfe dessen der Künstler sich auf unmittelbare Weise auf eine Menge an Werten bezieht, die für ihn festgesetzt wurden von der Kultur, innerhalb derer er ausgebildet wurde. Wenn die Kunst aus diesem Tod wiederauferstehen können soll, geht es also darum, eine Menge an Bezugspunkten aufzufinden, die es leisten könnten, sowohl einen verbindlichen Wert zu besitzen für diejenigen, welche das Kunstwerk genießen, als auch eine bildhafte Natur, das heißt eine nicht reflexionsgeleitete Weise des Sich-Beziehens in dem Moment, in dem sie ein Verständnis der Wirklichkeit offerieren. Ebenso muss – unter der Bedingung, dass man nicht in den romantischen Traum der bewussten und künstlichen Erschaffung einer neuen Mythologie zurückfallen möchte – diese Menge an Bildern zwar vom Menschen geschaffen sein, aber gleichzeitig muss sie den Eindruck erwecken, sich unabhängig von ihm gebildet zu haben, das bedeutet, sie muss den Anschein haben, natürlich zu sein, sie muss also eine „zweite Natur“ sein.

Sofern wir Argans These ernst nehmen, sind wir nun gezwungen, genau in der durch die Welt der Industrie hervorgebrachten Ikonomanie exakt jene Menge an Bildern zu sehen, die heutzutage einen unabdingbaren Bezugspunkt darstellt für alle, die bedeu-

¹⁴ „Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus“, in: *Mythologie der Vernunft. Hegels „ältestes System des deutschen Idealismus“*, hg. v. Christoph Jamme u. Helmut Schneider, Frankfurt am Main, 1984, S. 13.

¹⁵ Hotho 1823, Ms. 189, S. 204.

tungsvolle Werke schaffen wollen; das bedeutet: für alle, die Werte kommunizieren wollen, ohne das Werk zum sinnlichen Überzug abstrakter Bedeutungen zu machen, den Hegel so sehr missbilligte. Anders ausgedrückt, riskiert man – ohne Bezugnahme auf diese neue Form der Mythologie, die aus dem Kreis der industriellen Produktion stammt – jeden Halt in der Realität zu verlieren; soweit die bekannte These der postmodernen Erzählkunst. Dies ist es, was David Foster Wallace meinte, als er von seiner Bestürzung über einen Literaturprofessor erzählte, der im Roman jeden Bezug auf die Massenkultur des Fernsehens habe verbieten wollen.¹⁶

III.

Ohne den Punkt des Übergangs explizit bezeichnet zu haben, finden wir uns nun bereits innerhalb des theoretischen Raums der von Dino Formaggio ausgearbeiteten These wieder. Letzterer bezieht sich nämlich in seiner Schrift *Der „Tod der Kunst“ und die Ästhetik* [*La «morte dell'arte» e l'Estetica*] genau auf den von Lyotard ausgearbeiteten Begriff der Postmoderne, und er tut dies mit dem Ziel, seiner eigenen These über den Tod der Kunst ihre Form zu verleihen.¹⁷ Darüber hinaus wird die Tatsache, dass die These Formaggios über den Tod der Kunst eng verbunden ist mit dem Thema des Bewusstseins, das der Künstler von der Krise hat, von zwei berühmten Lesern seines Aufsatzes bestätigt: für Umberto Eco nämlich hat „der Tod [...] das strahlende Antlitz der unendlichen Bewusstheit [*il volto raggianti dell'infinita consapevolezza*]“. ¹⁸ Analog dazu sieht Emilio Garroni in Formaggios Schrift den Ausdruck der These, derzufolge „das Selbstbewusstsein der Kunst aus der Idee des Todes entspringt [*l'autocoscienza dell'arte nasce dall'idea di morte*]“. ¹⁹ Die von Dino Formaggio ausgearbeitete These vom Tod der Kunst entspringt also aus zwei kulturellen Voraussetzungen, und ihre Auflösung, ihre Analyse und ihre Inter-

¹⁶ Ich beziehe mich hier auf den Aufsatz: von David Foster Wallace, „E Unibus Pluram“, in: *Kleines Mädchen mit komischen Haaren*, hg. v. Denis Scheck, Köln, 2001: „Wir Schriftsteller unter 40, die das Fernsehen als Ersatzquelle für die Wirklichkeit benutzen, erliegen gewissen Illusionen.“

¹⁷ Formaggio, Dino, *La „morte dell'arte“ e l'Estetica*, Bologna, 1983, S. 13.

¹⁸ Eco, Umberto, *Il problema della definizione generale dell'arte*, in *La definizione dell'arte*, Milano, 1968, S. 133.

¹⁹ Garroni, Emilio, *La crisi semantica delle arti*, Roma, 1964, S. 106.

pretation ist gegründet auf ebenso viele streng spekulative Voraussetzungen.

Was die kulturellen Voraussetzungen angeht, wäre in aller Ehrlichkeit zu sagen, dass diese eher den Prozess der Krise der Kunst hervorrufen und nicht den des Todes, und die Gründe werden im Folgenden klar werden. Diese Voraussetzungen sind: die Auflösung des idealen Musters der Kunst – sei dies nun ein göttliches oder ein natürliches Muster – und die Erlangung des Bewusstseins, der Bewusstheit von der Auflösung dieses Musters. Die theoretischen Voraussetzungen hingegen entsprechen *in erster Hinsicht* der Idee des Todes, der nicht als Ende begriffen wird, sondern als dialektische „Auflösung“, und *in zweiter Hinsicht* der Idee der Wiedergeburt als körperlicher, materieller und objektiver Wiedergeburt der Kunst.²⁰ Auf der einen Seite also die Hegelsche Dialektik, auf der anderen die phänomenologische Analyse des Kunstgegenstandes, dies sind die theoretischen Koordinaten, innerhalb derer sich der Argumentationsgang Dino Formaggios vollzieht.

Es geht deshalb nicht darum, den Tod der Kunst als einen Übergang des materiellen und unmittelbaren Sinnlichen auf eine wissenschaftliche Ausführung über die Kunst zu verstehen (dies wäre ja doch ein Tod in nicht dialektischem Sinne), es geht vielmehr darum, das Bewusstsein vom Tod der idealen Kunst zu bekräftigen und dies zu tun mittels der Instrumente der klassischen Kunst selbst, wobei man diesen allerdings Autonomie verleiht in Bezug auf die Idealität und sie dadurch menschlich macht: Guernica erhebt sich, wie Formaggio sagt, „hoch über den Tod der Kunst als Schönheit, als natürliches und theologisches Schönes, als akademische und rhetorische und festliche Erzählung der heiligen Werte, um aus seiner Asche eine einzig und allein menschliche Kunst zu gebären, eine nackte Kunst und raues Zeugnis der inneren Wahrheit des Menschen, der Gesellschaft, der Welt.“²¹

Die These Formaggios wird bekanntermaßen entwickelt im Lichte einer kritischen Prüfung der Positionen der klassischen deutschen Ästhetik und ihrer Rezeption durch die italienische Phi-

²⁰ Zur Idee des dialektischen Todes verbunden mit der Körperlichkeit siehe insbesondere Formaggio, Dino, *La „morte dell'arte“ e l'Eстетica*, S. 13-19.

²¹ „Guernica si eleva „alta sulla morte dell'arte come bellezza, come bello naturale e teologico, come racconto accademico e retorico e celebrativo dei sacri valori, per far nascere sulle sue ceneri un'arte tutta e soltanto umana, un'arte nuda e scabra testimonianza di verità interiore dell'uomo, della società, del mondo.“ (Ebd., S. 22)

losophie. Wenngleich Hegel der zentrale Referenzpunkt der Ausführungen ist, so wird die Dynamik vom Tod der Kunst außerdem sowohl bei Dichtern wie Schiller und Goethe nachgezeichnet als auch bei den Theoretikern der deutschen Romantik, vor allem Novalis und Friedrich Schlegel. Die Argumentation fährt dann fort, indem sie in kritischen Tönen den berühmten Vorwurf analysiert, den Benedetto Croce gegen die Philosophie Hegels ins Feld geführt hat, und die auf ihn folgende Polemik rekonstruiert (insbesondere bei Gentile, aber darüber hinaus unter Bezugnahme auf die Positionen von De Sanctis, Imbriani, Ugo Spirito und Spaventa). Aus Platzgründen ist es unmöglich, diesen Abschnitt zu rekonstruieren, es liegt mir jedoch am Herzen, die Aufmerksamkeit auf die Tatsache zu lenken, dass die Idee eines Todes als Wiedergeburt, die zentrale These Formaggios, in einem guten Teil der hier angeklungenen theoretischen Debatte präsent ist.

Bei der Vorstellung dieser These aber interpretiert und analysiert Formaggio sowohl die einzelnen Elemente der Kunst – die Kunstwerke und die Kunstströmungen – als auch die allgemeineren Dynamiken des eigentlichen Prozesses der Herausbildung der Kunst. Es ist angebracht, bei Letzteren zu verweilen, denn einer der Angelpunkte der Debatte betrifft die schon angesprochenen Ausführungen über den Mythos. Im Gegensatz zur klassischen These begreift Formaggio – der sich hierin auf das Werk Adornos bezieht – die Kunst nicht als getreue Wiedergabe des Mythos, er versteht sie stattdessen als Kampf gegen den Mythos, als Auflösung des Mythos und, um ganz genau zu sein, als „Verflüssigung von Bedeutung [*fluidificazione di significato*]“. ²² Der Mythos ist also für die Kunst sowohl ein notwendiges Element als auch das, wogegen diese Widerstand leisten muss. In der Epoche, die auf den Tod der Kunst – verstanden nach wie vor als Tod der idealen Kunst – folgt, wird dieser Prozess sehr viel deutlicher, und zwar eben dadurch, dass die Kunst ein Bewusstsein von ihrer eigenen Opposition gegen den Mythos erlangt. So ist Dino Formaggio zufolge „[d]ie zeitgenössische Kunst [...] keine Nicht-Kunst [...]. Sie lebt auf radikale Weise in sich selbst den Prozess eines authentischen und hegelianischen Todes der Kunst: Aber dies bedeutet

²² Ebd., S. 135.

ebenso die inhärente Genese einer neuen, größeren und auf vollständigere Art freien und wahren Idee der Kunsthaftigkeit.²³

Es geht aber nicht darum, sich auf eine kalte Formulierung des Prinzips der „*art for art's sake*“ zu beschränken; es geht vielmehr darum, die zeitgenössische Kunst in ihrer notwendigen und inhärenten Widersprüchlichkeit zu verstehen. Das, was für Formaggio die Antinomien der Romantik ausmacht, wird nämlich entwickelt und bis zur letzten Konsequenz gesteigert genau von der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, von den Avantgarden und von dem, was von diesen ausgehend entstanden ist. Wenn man die Hegelsche These vom Tod der Kunst verfolgt und weiter ausarbeitet, muss man also bereit sein zuzugeben, dass der eigentliche Prozess des Sterbens für die Kunst beginnt, wenn das Bewusstsein ins Spiel kommt; anders gesagt: wenn ihr symbolisches Verweisen zu schwinden scheint, hier verstanden als derjenige Prozess des Verweizens, infolgedessen – mit den Worten Goethes – „wer nun dieses Besondere“, nämlich das Symbol, „lebendig faßt, [...] zugleich das Allgemeine mit [erhält], ohne es gewahr zu werden, oder erst spät.“²⁴ Der Punkt, auf den Formaggio aber besteht, ist dass dieser Tod des symbolischen Elements ein scheinbarer Tod ist oder – besser gesagt – ein Tod, der zu verstehen ist als Wiedergeburt des Symbolischen im auf genuinere Weise materiellen und konkreten Element.²⁵ Der Mythos, um den die Kunst sich kümmern muss, ist also ein anderer, und es ist eine andere Menge an Bedeutungen, welche die Kunst – in der Wortwahl Formaggios – „verflüssigen“ muss.

Die romantischen Antinomien – von denen jene zentral ist, nach welcher der Künstler sich des Bedeutungsgehalts des Werkes bewusst ist, aber nichtsdestoweniger zu einer sinnlichen und nicht begrifflichen Darstellung dieser Bedeutung gedrängt wird – reproduzieren sich so in der zeitgenössischen Kunst. Auf ausdrücklichere Art analysiert Formaggio im auf den Aufsatz folgenden Anhang die Radikalisierungen dieser romantischen Antinomien: auf

²³ „L'arte contemporanea non è una non-arte [...]. Essa vive radicalmente dentro di sé il processo di un'autentica ed hegeliana morte dell'arte: ma questo significa altresì la generazione intrinseca di una nuova più vasta e più compiutamente libera e vera idea di artisticità.“ (Ebd., S. 130 f.)

²⁴ Goethe, Johann Wolfgang, *Maximen und Reflexionen*, in *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, Bd. 12, hg. v. Erich Trunz, Hans Joachim Schrimpf, Herbert v. Einem, München, 1999, Nr. 751, S. 471.

²⁵ Vgl. Formaggio, Dino, *La „morte dell'arte“ e l'Estetica*, insbesondere S. 22.

der einen Seite die abstrakte Kunst und auf der anderen den Surrealismus. Das aber, was diese meiner Ansicht nach am besten beschreibt, entspricht jener Spaltung, von der Formaggio schon in der ersten Version der Schrift spricht, und zwar der, die einerseits die Kunst als Verdinglichung der Technik ansieht und andererseits die Kunst als subjektiven Kommentar, als Ironie und als Zitat.²⁶ Tatsächlich spiegelt diese Spaltung jenen Hinweis wider, welchen schon Hegel in seiner Ästhetik gegeben hatte, genau in dem Moment, in dem er den Abschnitt über die Form der romantischen Kunst vollendet: die Kunst der flämischen Maler – für die das, was bleibt, das technische Können des Künstlers ist – und die romantische Ironie – das heißt das scherzhafte Spiel eines kritischen Subjekts, dass sich nunmehr als Herrscher über das sinnliche Material wähnt. In der Tat hat das zwanzigste Jahrhundert eine Wiederholung dieses Schemas schon im Streit der späten zwanziger Jahre zwischen Expressionismus und Realismus gesehen, der sogenannten Brecht-Lukács-Debatte.

Die Spaltung der Kunst, ihre Unfähigkeit, Kanon zu werden, ein Muster widerzuspiegeln (im Gegenteil: sogar zu versuchen ein Muster widerzuspiegeln), bedeutet also nicht Tod der Kunst verstanden als ihr historisches Ende und auch nicht Ende des Mythos im absoluten Sinne. Ebenso wie die Kunst stirbt, um in dialektischer Weise als Kunsthaftigkeit wiedergeboren zu werden, so stirbt auch der Mythos und wird – vom substanziellen Mythos der Harmonie und der die Natur imitierenden Schönheit – zum subjektiven Mythos der Spaltung und der Fragmentierung, wiederum in den Worten Formaggios: „[W]enn der Mythos also dieser Prozess der entfremdenden Hypostase ist, aufgrund derer das Subjekt zur Substanz wird, so ist der Tod des Mythos in der Kunst die un-entfremdende Umkehrung dieser Richtung, um einen Prozess in Gang zu bringen, in dem die Substanz zum Subjekt wird, das heißt wo die menschliche Praxis in der Lage ist, sich zu verstehen, während sie sich verwirklicht.“²⁷ Aus heutiger Perspektive erweisen sich diese Worte vielleicht als übertrieben optimistisch, denn sie enthalten die Vorstellung, dass die Kunst in jenen Jahren dabei gewesen sei, sich

²⁶ Ebd., S. 137 f.

²⁷ „Se il mito, dunque, è questo processo di ipostasi alienativa per cui il soggetto diventa sostanza, la morte del mito nell'arte è il rovesciamento disalienante di quella direzione per dar luogo ad un processo dove la sostanza diventa soggetto, ossia dove la praxis umana è in grado di comprendersi mentre si realizza“ (Ebd., S. 147).

zu verwandeln – von der Praxis der Widerspiegelung der mythischen Substanz – in eine sich ihrer selbst bewusste Praxis der subjektiven Transformation der Wirklichkeit. Was jedoch ohne eine Spur des Zweifels von großem Wert bleibt an Formaggios Theorie ist genau dieser Prozess von Tod und Wiedergeburt der Kunst, verstanden als Wandel des Bedeutungshorizontes der Kunst selbst. Wenn die ideale Kunst gestorben ist, so ist sie gestorben, um einer neuen Kunst die Wiedergeburt zu erlauben, einer Kunst allerdings, die nicht das ihr eigene künstlerische Vorrecht verlieren darf, sondern die genau als Kunsthaftigkeit wiedergeboren werden muss und – daher – nicht als intellektuelle Reflexion.

IV.

Wenige Jahre nach der Veröffentlichung der Arbeit Formaggios stellt Adorno sich eine Frage, die – wenn man von der aus ihr entspringenden Lösung ausgeht – bis zur Perfektion auf das zu antworten scheint, was bis hierher gesagt wurde: *Ist die Kunst heiter?* Die Tiefe der Kunst, schreibt Adorno, „mißt sich danach, ob sie durch die Versöhnung, die ihr Formgesetz den Widersprüchen bereitet, deren reale Unversöhntheit erst recht hervorhebt.“²⁸ Die formale Heiterkeit der Kunst entspricht also ihrer objektiven Verzweiflung. Wenn die Kunst fortfahren soll, ihr Ziel zu verfolgen, welches darin besteht, eine Form der Erkenntnis zu sein, muss sie deshalb stets ihr Material aus der Realität beziehen, auch wenn dieses aufgrund des Sachzwangs ein vermitteltes Material ist. Wenn – wie Formaggio meinte – der Tod der Kunst ein „Sterben des Unmittelbaren im Vermittelten [„morire dell'immediato nel mediato“]“ ist²⁹, dann muss ihre Wiedergeburt einem umgekehrten Prozess entsprechen, das heißt der Wiedergeburt im Unmittelbaren genau innerhalb der Vermittlung. Was „stirbt, ist die schillersche Vorstellung der Unschuld, der unmittelbaren Kontemplation, und was wiedergeboren wird, ist genau das unmittelbare Material der Ästhetik, das Bedeutung wird inmitten der immerwährenden sozialen und wirklichen Vermittlung.

²⁸ Adorno, Theodor W., *Ist die Kunst heiter?*, in *Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften*, Bd. 11, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, 1974, S. 599.

²⁹ Formaggio, Dino, *La „morte dell'arte“ e l'Estetica*, S. 113.

Jede Rede von einer neuen Mythologie – oder von der Sehnsucht nach der alten Mythologie, wie es letztlich bei Argan der Fall ist – kollidiert schließlich mit der Notwendigkeit, dass die Kunst, wie Adorno meinte, aber wie auch Formaggio meinte, eine Form der Erkenntnis ist. Die Kunst kann keinen Mythos erfinden, sie kann keine bedeutungsvolle Wirklichkeit erfinden, sie kann nicht sozusagen ihre eigene Vermittlung erfinden; die Kunst muss stattdessen alles Material aus dem Wirklichen absorbieren und diesem eine Bedeutung anbieten, die sich von dem unterscheidet, was es in seiner Unmittelbarkeit besitzt. Adornos These, nach der die Kunst der „Freiheit inmitten der Unfreiheit“ entspricht, bleibt vielleicht der rote Faden des postromantischen Denkens; dieser rote Faden geht vom kantischen Gedanken einer Zweckmäßigkeit ohne Zwecke aus, durchzieht den schillerschen Entwurf des Schönen als „Freiheit in der Erscheinung“³⁰, sowie die Hegelsche Problematisierung der ethischen und objektiven Bedeutung des Werks, um schließlich bei der Lesart Formaggios anzukommen, nach welcher die Kunst sich eben insofern auf den Mythos bezieht, als sie dessen Bedeutung freisetzt, indem sie ihn auflöst. Wenn es stimmt, dass – ebenfalls nach Formaggio – der Tod der Kunst dem Übergang „von der Schönheit zur Wahrheit“ entspricht³¹, so bedeutet dies aber nicht, dass man auf jegliche Kunsthaftigkeit verzichten müsste im Namen der wissenschaftlichen Bewusstheit, es bedeutet vielmehr: das Bewusstsein, dass einem der harmonische Mythos der idealen Schönheit der Natur nicht länger zur Verfügung steht; dies ist jedoch ein Bewusstsein, welches die Kunst nicht der Unbestimmtheit einer als willkürlich verstandenen Freiheit preisgibt, sondern welches sie im Gegenteil mit Verantwortung auflädt, denn es entspricht dem Bewusstsein, dass das, um was es sich kümmern muss, wie es sich einst um den Mythos gekümmert hat, eben seine harmonische Erscheinung verloren hat, die es tröstlich machte.

³⁰ Adorno, Theodor W., *Ist die Kunst heiter?*, S. 274.

³¹ Formaggio, Dino, *La „morte dell'arte“ e l'Estetica*, S. 116.

ÄSTHETIK – AUSBLICKE

FEDERICO VERCELLONE (TURIN)

Das Ende der Kunst und die Geburt der Ästhetik

Die Ästhetik ist eine widersprüchliche Wissenschaft. Sie will ein Oxyoron verwirklichen und vollkommen machen, was von Natur aus unerfüllbar ist. Bei ihrem Aufkommen mit Baumgarten erhebt sie nämlich den Anspruch, zu einer *perfectio* der *cognitio sensitiva* zu gelangen. Für Baumgarten ist die Frage erkenntnistheoretischer Natur, doch lässt sich dahinter unschwer eine mächtige Andeutung erkennen. Lange bevor die Romantiker und Schlegel auftraten, scheint die Ästhetik die *plenitudo realitatis* zu verheißen.

Wer sich um die Schönheit sorgte, strebte nach einer synästhetischen Vollkommenheit in der Wahrnehmung des Gegenstandes, der sich unseren Sinnen in all seiner frischen sinnlichen Ganzheit und Fülle darbietet. Im Grunde ist der Gegenstand so gesehen kein ästhetischer Gegenstand im modernen Sinn des Wortes, also nichts, dessen Betrachtung Freude bereitet, sondern ein Mittelbegriff der Verschmelzung der Empfindungen, der es ermöglicht, die Welt in ihrer Vollständigkeit zu erfassen. Die Welt selbst hebt sich in der Wahrnehmung der Schönheit in ihrer Fülle ab. Die Schönheit gibt uns die Welt als Fülle und Gesamtheit ihrer Formen in der vollständigen Wahrnehmung des Gegenstandes wieder, an der alle Sinne teilhaben. Genau betrachtet, wird der Gegenstand eben deshalb als schön definiert, weil er sich synästhetisch, in der ganzen Bandbreite der Möglichkeiten erfassen lässt, die unsere Wahrnehmungsorgane uns bieten. Das Ergebnis dieses Prozesses stellt sich widerspruchsvoll als eine Erkenntnis dar, die „klar“ aber „verworren“ ist und sich somit von der „klaren und deutlichen“ Erkenntnis unterscheidet, wie das begriffliche Wissen sie hervorbringt. Es handelt sich, kurz gesagt, um eine Erkenntnis, die eine Form zu ihrem Gegenstand hat. Sie verweist also auf ein gleichzeitiges Erfassen desselben, das im Gegensatz steht zur begrifflichen Erkenntnis, die stattdessen ein analytisches Erkennen des Gegenstandes, ein Nacheinander realisiert. Letztlich bricht die begriffliche Erkenntnis die synthetische Einheit des Gegenstandes auf, die man als seine ‚ästhetische Einheit‘ bezeichnen könnte. Die ästhetische

Natur hängt also offensichtlich mit dem synthetischen Erfassen des Gegenstandes zusammen, der im selben Augenblick *ganz* gegeben ist. In diesem Rahmen ist der Gegenstand etwas, was sich von selbst aufdrängt und eine selbstreflexive Struktur besitzt. Dank dieser Struktur weist er über sich hinaus und stellt in Abrede, der zu sein, für den wir ihn hielten. So paradox es klingen mag, tritt diese Schönheit von Anfang an als eine moderne Schönheit, als ein erstaunliches und erhabenes Ereignis hervor. Es ist ein erhabenes Schönes, denn es führt uns stets über das hinaus, was wir haben und sind.

Dies ist die Voraussetzung der Ästhetik, die zwangsläufig die Grenzen des Betrachters und seines Standpunkts berücksichtigen muss. Es ist ein Ansatz, der – will man die Frage in aktuelle Begriffe kleiden – die neuronale Konstitution des Betrachters, seine Körperlichkeit, ernst nimmt oder ernst nehmen müsste und sich auch darüber bewusst ist, dass die Bilder, die wir im Sinn haben, vor allem von uns zusammengesetzt sind.¹ Aber es lässt sich noch mehr sagen: Die Ästhetik fordert nachdrücklich, dass ihr Wissen, auch wenn es von einer *nur* subjektiven Erfahrung abhängt, allgemein gültig sei, wie schon Kant gesehen hatte.

Denken wir beispielsweise an die Haltung, die der Betrachter eines griechischen Gefäßes einnehmen kann, das zur Sammlung eines bedeutenden Museums gehört. Er wird sich von einer Gesamtwahrnehmung des Objekts, von seiner formalen Evidenz leiten lassen, die sich durch den Schaukasten offenbart, in dem es aufbewahrt ist, um seine Betrachtungsfunktion zu schützen, welche von seinem Gebrauch und auch von einer analytischen Erkenntnis des Objekts klar zu unterscheiden ist. Aus der Betrachtung ergibt sich eine Vorstellung, die zu etwas hinführt, das nicht so ist, wie wir es im Sinn hatten und es uns immer gedacht haben. Wir gehen neuen Erlebnissen entgegen, die sich nicht mit unseren früheren Schematisierungen decken, während die Richtung, in die wir gelenkt werden, für unsere Anschauung neu ist und sie in gewissem Sinn vage und ungewiss macht.

So verweist uns die *perfectio sensitiva* auf eine Perfektion der Wahrnehmung, die im Grunde einen unleugbar erotischen Hintergrund hat. Dies führt uns zu den goetheschen Anfängen der Geschichte der Morphologie zurück, die nicht dem entsprechen, was

¹ Vgl. Breidbach, Olaf, *Neuronale Ästhetik*, München, 2013.

später geschah. Die Erfahrung des Schönen und folglich auch die der Kunst ist grundsätzlich eine sympathetische Erfahrung, bei der das Individuum seinen Gegenstand nicht betrachtet, sondern sich ihm fast hingebungsvoll überlässt, so dass er kaum im engeren Sinn als ein ‚Gegenstand‘ definiert werden kann. Hier taucht Goethes Sicht vor uns auf.

Dagegen sind wir – nicht zuletzt aufgrund von erworbenen ästhetischen Gewohnheiten, die eine bestimmte Form der philosophischen Kunsttheorie weiterreicht – daran gewöhnt, die Gegenstände wie Qualia wahrzunehmen: als wahre Abstraktionen. Dergestalt entstehen verstümmelte Wahrnehmungen, die im Allgemeinen nur einen der Sinne betreffen, gemäß einem System von Entsprechungen, wonach die Farbe ausschließlich dem Sehsinn zukommt, der Ton dem Gehör usw. Die ersten Schritte der Ästhetik scheinen hingegen etwas ganz anderes zu versprechen. Durch die Idee bzw. das Ideal der *perfectio sensitiva* werden wir auf ein synästhetisches System verwiesen, in dem alle Sinne miteinander verknüpft sind und es darum geht, die sinnliche Fülle des Gegenstandes und vor diesem Hintergrund die der Welt zu erfassen.

Wenden wir uns also dem Beginn des ästhetischen Wissens, seiner Entstehung Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in Deutschland mit Alexander Gottlieb Baumgarten zu. Baumgarten definiert die Ästhetik am Anfang seines Werkes bekanntlich als eine Art mögliche, wenngleich noch verfrühte Synthese des gesamten Erkenntnisuniversums:

Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis,) est scientia cognitionis sensitivae.²

Es ist eine in ihrer Gedrängtheit denkbar signifikative Definition, der meines Erachtens eine zutiefst strategische Bedeutung zukommt. Zunächst ist hervorzuheben, dass sie annähert, was hingegen im Begriff stand, sich zu verselbstständigen, nämlich die Sphäre der positiven, philosophischen und wissenschaftlichen Erkenntnis gegenüber derjenigen, die Gegenstand des *Aestheticus* ist. Sodann ist ein Aspekt zu betonen, der verfremdend erscheinen mag: Wir haben es mit einer Anschauung zu tun, die ein Wissen ist. Genauer gesagt, geht es um ein Wissen des Bildes im subjektiven

² *Aesthetica* scripsit Alexand. Gottlieb Baumgarten, Frankfurt a.d. Oder, 1750, rist. an. Hildesheim, New York, 1970, §1, S. 1.

und objektiven Sinn des Genitivs. Wir sehen uns mit einer Wahrnehmung konfrontiert, die wesensmäßig über eine argumentative Reichweite verfügt (§ 26) und universeller Natur ist (§ 27), so dass auch das, was wir heute als wissenschaftlichen Geist bezeichnen würden, nicht ohne „omni venustati cognitionis“ sein kann.³ Vor einem solchen, hier knapp skizzierten Hintergrund ist die ästhetische Erkenntnis ein Analogon der Vernunftkenntnis, ein „analogon rationis“.

Das Aufkommen der Ästhetik fällt also mit den Grundzügen eines neuen Wissens zusammen, das im Wahrnehmungsdatum die Ankündigung einer Bedeutungsganzheit erblickt. In welchem Sinn, wird noch genauer zu zeigen sein. Doch kann schon hier vorausgeschickt werden, dass wir es mit einer Wahrnehmungsutopie zu tun haben, die von der Vollendung der Wahrnehmung auf die Vollendung der Welt verweist. Wenn die erotische Wahrnehmung diejenige ist, in der auch das Auge ‚fühlt‘, so könnten wir sagen, dass sich in der Entstehung der Ästhetik eine erotische Utopie in Bezug auf die Wahrnehmung des Gegenstandes als ‚liebende‘ Ganzheit ankündigt, die einen vollendeten Sinn besitzt. Aus diesem Blickwinkel ist eine nur partielle, durch einen einzigen der Sinne vermittelte Wahrnehmung des Gegenstandes eine Art Scheitern, das sich auf eine plötzlich verstümmelte, undurchsichtige, also unverständliche Welt hin öffnet.

Wenn aber die Wahrnehmung zersplittert, der autonomen und im Grunde schizophrenen Orientierung der fünf Sinne folgend, so deshalb, weil die Welt selbst nicht mehr als Ganzheit mit einem vollendeten Sinn erfasst werden kann. Die Beziehung zwischen der sinnlichen Wahrnehmung durch die fünf Sinne und der Frage des Sinns der Dinge ist in diesem Zusammenhang alles andere als irrelevant. Dank einer zersplitterten, abstrakten Wahrnehmung hat die Welt selbst an Sinn verloren, ist undeutlich geworden und gleicht immer mehr der dichten, undurchdringlichen Oberfläche, die Sartre in *Der Ekel* beschreibt. Freilich ist es bis zu dem in Sartres Metapher beschriebenen Zustand ein weiterer Schritt. Doch will man diesen Sprung langfristig vorbereiten, so stimmt es, dass die Rationalisierung der Welt von der Ästhetik und den ihr zugehörigen Gegenständen Besitz ergreift, wie Hegels Prognose bezeugt, wonach „die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für

³ Ebd., § 42, S. 17.

uns ein Vergangenes [ist und bleibt].“⁴ Für Hegel hieß dies, dass das Allgemeine sich nicht mehr im Sinnlichen zeigt, für uns heißt es, dass die rationale Welt sich von der wahrgenommenen entfernt hat und die Wirklichkeit unzusammenhängender und vielleicht ein wenig schizophrener geworden ist, indem sie in ihre Qualia zerfiel.

So besehen, stehen wir zweifellos vor einer fortschreitenden Rationalisierung der Ästhetik, während es ursprünglich, bei Baumgarten, um das Gegenteil, nämlich eine Ästhetisierung der Logik ging. Dies hat natürlich mächtige Auswirkungen sowohl auf die Wirklichkeit bzw. die Vorstellung, die wir uns von ihr machen, als auch bezüglich der Logik. Außerdem handelt es sich hier nicht um die Leugnung, sondern um eine Ausweitung der Grenzen der Rationalität. Gerade auf dem Boden der Ästhetik erfasst die Rationalität ihre eigene Grenze und verspürt das Bedürfnis, über sich selbst hinauszugehen. Unschwer lässt sich dieses Schicksal an den Entwicklungen der Ästhetik im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert ablesen, die einen Weg einleiten, der bis heute andauert.

Auf diesem Weg führt die Kunst in ihrem Inneren dieselbe Wahrnehmungszersplitterung durch, wie sie die ‚normale‘ Beziehung zur Welt kennzeichnet. Von Batteux bis zu Hegel, von Hegel bis zu Adorno hat man es mit ästhetischen Theorien zu tun, die das System der Künste auf die zuständigen Sinne gründen. Der Malerei kommen, wie gesagt, Licht und Farben zu, der Musik das Gehör und so weiter.

Schon bei Charles Batteux kündigt sich diese Entwicklung an und wird zur vorherrschenden Richtung der modernen ästhetischen Theorie, die, trotz aller Diskussionen über die Trennlinie zwischen Ästhetik und Kunstphilosophie, nicht zufällig in der Kunstphilosophie des neunzehnten Jahrhunderts gipfelt.

Es wurde oft betont – so oft, dass die Unterscheidung schließlich abgenutzt und inaktuell war –, dass die Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts eine rationalistisch inspirierte Ästhetik des subjektiven Empfindens sei, während man dem neunzehnten Jahrhundert die Begründung einer wahren Kunstphilosophie verdanke.⁵ In Wirklichkeit verschleiert die Unterscheidung mit einer fortwäh-

⁴ Vgl. *Ästhetik*, TWA 13, 25.

⁵ Vgl. z. B. Baeumler, Alfred, *Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Darmstadt, 1981; Szondi, Peter, *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit: Hegels Lehre von der Dichtung*, in: Ders., *Poetik und Geschichtsphilosophie II*, Frankfurt am Main, 1974.

renden Herabwürdigung des ersten der beiden Begriffe die tiefe Einheit eines Kontinents, der aus der Vermittlung zwischen Wahrnehmung und Begriff, Bild und Wirklichkeit entstand. Deutlich wird dies schon in der *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz* von Charles Batteux, worin sich das Nachahmungsprinzip richtungweisend als ästhetisches Ideal und Regel des Objektbezugs durchsetzt. Die künstlerische Nachahmung, nach Batteux ein Werk des Genies, ist selbstredend Nachahmung von etwas. Die Aussage könnte banal erscheinen, doch hinter der Offensichtlichkeit verbirgt sich ein grundlegender Umschwung. Der objektive Genitiv führt eine traumatische Wende herbei, welche die Rückschritte der idealisierenden Nachahmung offenbart. Es entsteht hier ein einzigartiges Paradox: Die Nachahmung idealisiert ihren Gegenstand und zerbricht seine sinnliche Einheit, indem sie je nach der betreffenden Kunst auf Ausdrucksmittel zurückgreift, die sich mal an den einen, mal an den anderen Sinn wenden. Insofern die Nachahmung in den einzelnen Künsten also ein Ausdrucksmittel wählt, das sich durch seine Beziehung zu einem einzigen der Sinne auszeichnet, ist der idealisierende Schein immer auch eine Ent-Wirklichung des dargestellten Gegenstandes. Batteux' Argumentation ist diesbezüglich exemplarisch:

Worinnen besteht denn also das Amt der schönen Künste? Darinnen, daß sie die Züge, die in der Natur liegen, in Gegenstände übertragen, denen sie nicht natürlich sind. Auf diese Art stellt uns der Meissel des Bildhauers einen Helden in einem Marmorsteine dar. Der Maler zaubert durch seine Farben alle sichtbaren Gegenstände aus der Leinwand hervor. Der Musiker läßt mittelst künstlicher Töne ein Ungewitter toben, da überall Stille herrscht; und der Dichter füllt durch seine Erfindung, und den Wohlklang seiner Verse, unsern Verstand mit erdichteten Bildern, und unser Herz mit gemachten Empfindungen an, die oft reizender sind, als sie sein würden, wenn sie wahr und natürlich wären. Daraus schließe ich, daß die Künste, insofern sie eigentlich Künste sind, in nichts bestehen als in Nachahmungen, in nichts als in Ähnlichkeiten, die nicht die Natur selbst sind, aber es doch zu sein scheinen; und daß solchergestalt die Materie, welche die schönen Künste bearbeiten, nicht das Wahre, sondern bloß das Wahrscheinliche ist. [...] Aus allem dem, was wir jetzt gesagt haben, folgt so viel, daß die Poesie bloß durch die Nachahmung bestehe. Eben so verhält es sich mit der Malerei, mit der Tanzkunst, mit der Musik; in ihren Werken findet sich nicht Wirkliches; alles ist darinnen ersonnen, gedichtet, nach-

gebildet, künstlich. Dies macht im Gegensatze mit der Natur ihren wesentlichen Charakter aus.⁶

Die Fortentwicklung der Wahrnehmungsphilosophie, die für die Ursprünge der Ästhetik im achtzehnten Jahrhundert prägend war, zur Kunstphilosophie des neunzehnten Jahrhunderts markiert aus diesem Blickwinkel nicht nur einen historischen Bruch, wie in der klassischen ästhetischen Historiografie mehrfach herausgestellt wurde. Vielmehr wird darunter ein roter Faden erkennbar, der die beiden Epochen verbindet und das ästhetische Bewusstsein als ein ausschließlich betrachtendes Bewusstsein des Gegenstandes schafft. Das vorstehend Ausgeführte lehrt uns, dass das ästhetische Bewusstsein nicht aufgrund positiver Merkmale ein betrachtendes Bewusstsein ist, sondern weil ihm der Zugang zum Gegenstand als Ganzem versperrt ist. Dazu kommt es aufgrund der Voraussetzungen, die seiner Herausbildung zugrunde liegen. Es entsteht nämlich aus der Zersplitterung der Gesamtwahrnehmung des Gegenstandes in seine Einzelteile. Das *perceptum* untergliedert sich in *Qualia*, die auf das Vorbild der wissenschaftlichen Betrachtung verweisen.

Dies ist die Hauptbewegung, die von der Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts zur klassischen Ästhetik des deutschen Idealismus führt. Auf diesem Weg wird der Vorrang der ästhetischen Erfahrung vorbereitet. Dieser Weg führt, wenn man ihn weiter verfolgt, zudem zum Ästhetizismus als Erfahrung einer kraftlosen Kunst, der es an jedem Effekt auf die Wirklichkeit mangelt. Paradoxerweise fällt die Wahrnehmung des Gegenstandes hier mit der Abstraktion des und vom Gegenstand zusammen. Die Nachahmung zeigt sich in diesem Rahmen als seine rationalistische Formalisierung. So scheint das heranreifende ästhetische Bewusstsein parallel zum Heranreifen der wissenschaftlichen Methode zu verlaufen, die den Gegenstand aufgrund seiner *Qualia* definiert und das, was vorläufig als seine Integrität oder, um es feierlicher auszudrücken, als seine lebendige Einheit definiert werden kann, unterbricht. An deren Stelle tritt eine analytische Einheit des Gegenstandes, die nicht durch Wahrnehmung, sondern nur *post hoc* zustande kommen kann.

Durch diesen Schritt wird die Verknüpfung von Kunst und Wissenschaft neu belebt und zugleich in ihrer ganzen Ambiguität

⁶ Batteux, Charles, *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*, aus dem Franz. übers. von Johann Adolf Schlegel, Weidmann und Reich, Leipzig, 1770, S. 30f. und 37 (mit orthografischen Anpassungen).

sichtbar. Er verdeutlicht die Aktualität der morphologischen Tradition mehr als zweihundert Jahre nach der Formulierung dieses Wissenschaftsideals.

Vor diesem Hintergrund ist die zunächst lobenswert erscheinende Forderung, die im zwanzigsten Jahrhundert und bis heute von verschiedener Seite erhoben wurde, angefangen bei Charles Percy Snow in den fünfziger Jahren⁷, nicht nur Ausdruck eines polemischen Geistes, sondern sie ist auch der Logik der „zwei Kulturen“ verpflichtet. In Wirklichkeit wird die abgegriffene Vorstellung, wonach das Werden der Künste, die Schöpfung des Genies, einen getrennten Weg darstelle gegenüber dem Fortschritt der Wissenschaften und ihrer Methode, dem realen Gang der Dinge nicht gerecht. Die beiden Wege, der künstlerische und der wissenschaftliche, sind von Anfang an eng miteinander verwoben: sowohl der ursprünglichen Formulierung ihrer Methoden nach als auch, vor allem heute, hinsichtlich der tiefgreifenden Revision ihrer jeweiligen Paradigmen.

Kehren wir jetzt zur Entsprechung zwischen den fünf Sinnen und den einzelnen Künsten zurück. Schon Batteux ließ keinen Zweifel daran, dass die Dinge diesen Verlauf nehmen würden:

In Absicht auf die schönen Künste kann man die Natur in zwei Teile abteilen: wovon der eine durch die Augen, der andere vermittelt der Ohren wahrgenommen wird; denn die übrigen Sinne sind für die schönen Künste unbrauchbar. Der erste Teil der Natur ist der Gegenstand der Malerei, welche auf einer Fläche alles, was sichtbar ist, vorstellt; er ist der Gegenstand der Bildhauerkunst, welche es in erhabener Arbeit vorstellt; und endlich auch der Gegenstand von der Kunst der Gebärden, welche ein Zweig der beiden andern eben jetzt genannten Künste ist, und in dem, was sie unter sich begreift, sich nur dadurch von ihnen unterscheidet, daß das Subjekt, mit welchem man im Tanze die Gebärden verbindet, natürlich und lebend ist; da hingegen die Leinwand des Malers und der Marmor des Bildhauers dieses nicht sind.

Der andre Teil der Natur ist der Gegenstand der Musik, wenn sie allein und als ein Gesang betrachtet wird; zweitens der Gegenstand der Poesie, die sich der Worte, aber der in allen ihren Tönen abgemessenen und gleichsam genau ausgerechneten Worte, bedient.

⁷ Snow, Charles Percy, *The Two Cultures*, Cambridge, 2012¹⁴.

Solchergestalt ahmt die Malerei die schöne Natur durch die Farben, die Bildhauerkunst durch die erhabnen Figuren, die Tanzkunst durch die Bewegungen und Stellungen des Körpers nach. Die Musik ahmt sie durch bloße Töne, und die Poesie endlich durch abgemessene Worte, nach. Dies sind die unterscheidenden Kennzeichen der vornehmsten Künste. Geschieht es manchmal, daß diese Künste sich miteinander vermischen und zusammenfließen; wie zum Exempel in der Poesie, wenn auf der Schaubühne die spielenden Personen ihre Gestikulation von der Tanzkunst entlehnen, die Musik bei der kunstmäßigen Aussprache den Ton der Stimme angibt und der Pinsel den Schauplatz ausziert: So sind das Dienste, welche sie kraft ihres gemeinschaftlichen Zweckes und gegenseitigen Bundes einander wechselseitig leisten; aber dies geschieht ihren absonderlichen und eigentümlichen Rechten ohnbeschadet. Ein Trauerspiel, auch wenn Aktion, Musik, Auszierungen davon abgesondert werden, bleibt darum noch immer ein Gedicht. Es ist eine Nachahmung in der abgemessnen Rede. Eine Musik, die keine Worte begleitet, bleibt darum noch immer Musik. Sie drückt die Klage und die Freude aus, ohne daß diese Wirkungen von den Worten abhingen, die in der Tat ihr zu Hilfe kommen, aber nichts, wodurch ihre Natur und ihr Wesen einige Änderung litte, weder hinzutun noch hinwegnehmen. Ihr wesentlicher Ausdruck ist der Laut, wie der Ausdruck der Malerei die Farbe und der Ausdruck der Tanzkunst die Bewegung des Leibes ist.⁸

Die Gegenwart des Gegenstandes in seiner sinnlichen Ganzheit wird somit ausgelöscht, was sich auch in der Tatsache zeigt, dass man die auf seine Nähe verweisenden Sinne aus der ästhetischen Erfahrung ausschließt. So betrachtet ist es durchaus kein Zufall, dass der Tast- und Geruchssinn, die uns mit einem nahen Gegenstand in Beziehung bringen, keinerlei Berücksichtigung finden. Nur Herder scheint eine Erinnerung an den Ganzheitscharakter der ästhetischen Erfahrung zu bewahren, wenn er in seiner *Plastik* die Wahrnehmung der plastischen Kunst dem Tastsinn zuweist.⁹ Als Utopie wurde dieser Ursprung mit der Idee vom Gesamtkunstwerk erneut in die Diskussion gebracht. Die großen Systeme des deutschen Idealismus griffen dagegen den Gedanken einer partiellen Wahrnehmung des Gegenstandes in Bezug zu den verschiedenen Sinnen auf. Damit gab die ästhetische Wahrnehmung Anlass zur ästhetischen Erfahrung als Erfahrung eines Gegenstandes durch

⁸ Batteux, Charles, *Einschränkung der schönen Künste*, S. 51-55 (mit orthografischen Anpassungen).

⁹ Zur Hierarchie der Sinne im Rahmen der ästhetischen Betrachtung vgl. Korsmeyer, Caroly, *Making sense of Taste*, Ithaca and London, 1999.

einen einzigen der fünf Sinne, so dass sie verhängnisvoll auf Hegels „Ende“ bzw. „Tod der Kunst“ hinweist.

Der sich abzeichnende Weg zwingt freilich dazu, aus der Notwendigkeit eine Tugend zu machen. So kommt es, dass eine aus dem Kunstmedium resultierende offensichtliche Begrenzung sich stattdessen als ein zweckmäßiger und strategischer Charakter der betreffenden Kunst darstellt. Natürlich sind auch die Folgen für die Auffassung des Bildes, die aus dieser Begrenzung entspringen, höchst interessant. Da wir es nämlich mit einem begrenzten Medium zu tun haben, das die reproduzierte Realität nicht vollständig wiederzuerwecken vermag, sind seine Erzeugnisse reine Fiktionen. Die Kunst erlangt so den ihr allgemein zuerkannten Status des Scheins, der sich selbst als solcher zu erkennen gibt. Dieser Status ist nicht der Idee der Kunst geschuldet, sondern den mangelhaften Mitteln, über die sie verfügt, um die äußere Wirklichkeit zu reproduzieren. Fast möchte man sagen, dass der ewige und stets etwas unaufrichtige Refrain über die Grenzen der Endlichkeit und das reife Bewusstsein des Menschen davon schließlich auch die Kunst betrifft.

Das Nachahmungsmodell bringt das Künstliche als seine natürliche Folge hervor. Das Bild, sei es ein visuelles, akustisches oder literarisches, ist so besehen notwendigerweise eine Fiktion, eben weil es auf eine verstümmelte Wahrnehmung verweist, während die Fiktion sich aus dieser Perspektive als Zeugin der menschlichen Endlichkeit und der unheilvollen Folgen, die sie einschließt, darstellt. Und wehe dem, der zu weit geht und denkt, mit künstlerischen Mitteln die Wirklichkeit statt der Fiktion erreichen zu können! Es handelt sich um einen frevelhaften Akt der Hybris, dessen Folgen ein wahrer Albtraum werden können, wie als Erste wohl Mary Shelley mit ihrem *Frankenstein* lehrt, ebenso wie E.T.A. Hoffmann mit seiner Automate Olimpia. Wir haben es in diesem Fall nicht mehr mit einem empathischen Fühlen, mit der Emphase Goethes und Sulzers zu tun, für welche die Ästhetik ein kulturerzeugendes Element war. Eher sehen wir uns einer Mechanisierung der geistigen Funktionen gegenüber, so dass man von den feinen Eigentümlichkeiten einer aus Freiheit und Selbstbestimmung gespeisten künstlerischen Erfahrung zu einem kalten Mechanismus übergeht.

Was abgesehen vom *Frankenstein* zu denken gibt, ist, dass eine veränderte Wahrnehmung sich in eine Identitätsveränderung des

Wahrnehmenden zu verwandeln droht. In diesem Zusammenhang reicht es, daran zu erinnern, dass Mary Shelley selbst gesagt hat, das von ihr Ersonnene habe sie nicht schlafen lassen und sie habe ganze Nächte voller Schrecken mit offenen Augen verbracht. Das Grauen entspringt im Grunde aus dem Gedanken, dass die Einbildung Wirklichkeit werden und dass dies eine tiefe Veränderung unserer Welterfahrung und folglich unserer selbst auslösen könnte. Das heißt, wir könnten womöglich nicht mehr diejenigen sein, die wir zu sein glaubten. Hier lebt ein alter Schrecken auf, der sich schon in dem Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios andeutet, von dem Plinius der Ältere berichtet, wem von beiden es gelingen würde, das wahrheitsnächste – das täuschendste – Bild zu malen.¹⁰

Die wahrgenommene Welt präsentiert sich so als ein getreuer Spiegel der strategischen Gleichgewichte unseres Ichs. Wenn wir uns einer Bilderwelt gegenübersehen, die alle Elemente der sinnlichen Wahrnehmung einzubeziehen vermag, entsteht eine Verirrung, die nicht mehr nur die Wahrnehmung, sondern sogar die Ich-Identität betrifft. Und da das Ich nicht ohne eine Wertorientierung lebt, ist fast zwangsläufig auch die moralische Welt betroffen. Das Ich, das vom Illusionismus, von der Verwandlung der wahrgenommenen Welt in Bilder, fortgerissen wird, verliert jede Orientierung und gerät in eine nihilistische Krise.¹¹ Genau betrachtet hängt all dies vom Status der Wirklichkeit und der Fiktion und der gegenseitigen Grenze zwischen ihnen ab. Bricht man diese, so bedeutet es für die subjektive Identität eine Bedrohung und Herausforderung.

Die Sache ist offensichtlich beunruhigend und verblüffend zugleich. Man muss sich wirklich fragen, warum ein Problem, das die Ontologie des Bildes angeht, die Saiten des Un- und Vorbewussten dergestalt zum Schwingen bringt, dass es einen lähmenden Schrecken auslöst.

Man könnte argwöhnen – und dies ist unsere Hypothese – dass hier eine die ganze abendländische Geschichte betreffende Geschichte von Gespenstern ins Spiel kommt, oder vielmehr das Wesen des Gespenstes selbst, insofern es ein *revenant* ist: jemand, der die Ufer der Styx überquert hat und aus dem Tod zurückgekehrt

¹⁰ Vgl. Plinius der Ältere, *Naturalis Historia*, XXXV, S. 65 f.

¹¹ Die Sache ist im Übrigen nicht neu und wird schon durch die romantischen Anfänge der Geschichte des Nihilismus bezeugt. Vgl. dazu Federico Vercellone, *Einführung in den Nihilismus*, München, 1998.

ist. Die Frage hat tiefe Gründe und wird von Hegel in der *Vorrede zur Phänomenologie des Geistes* synthetisiert, wo er behauptet, das Wichtigste sei es, „das Tote festzuhalten“. An dieser Voraussetzung zu rütteln würde bedeuten, die soliden Fundamente unseres Wissens zu untergraben. So kommt es, dass die Rationalität in der *Wissenschaft der Logik* ihren Triumph feiert, indem der lebendige Begriff über den Tod siegt, während in der *Phänomenologie des Geistes* der absolute Geist in seinen trunken und unendlich verwobenen Gliedern seinen Siegeszug antritt.

Das Tote zu neuem Leben erwecken, würde in dieser Perspektive also bedeuten, den Grundsatz in Frage zu stellen, wonach der Status des Wirklichen ein feststehender sei, der das Prinzip seiner Erkennbarkeit bildet. Durch die Einführung eines Prinzips der Veränderlichkeit gerieten in diesem Rahmen die Erkenntnis und das wissenschaftliche Unternehmen selbst, seine Festigkeit und die Unwandelbarkeit seiner Gesetze in Gefahr. Was tot ist, *muss* also um jeden Preis etwas sein, das eine endgültige Ordnung erlangt hat, deren Status sich nicht verändern darf. Versuchen wir diese Hypothese zu vertiefen. Denn wäre sie begründet, würde sie wichtige Folgen nach sich ziehen. Angesichts der genannten Prämissen darf man nur das als wirklich gelten lassen, was wirksam ist, während die Annahme, dass ein „Quasi-Ding“ wie das Bild irgendeinen Einfluss auf die Welt ausüben¹², sich irgendwie verhalten oder Verhalten bestimmen könne, dem Eingeständnis gleichkäme, dass es sich wie ein Subjekt verhalten und so das beunruhigende Erscheinungsbild des Gespenstes annehmen kann.

Dies alles sagt uns viel über die neue Beschaffenheit der Ästhetik, die sich jetzt als Kunstphilosophie versteht. Versuchen wir die Frage so zu formulieren: Einer ‚festen‘ Ontologie der Wirklichkeit, die Heidegger als die „Metaphysik der Präsenz“ beschreibt, entspricht notwendigerweise ein „ästhetisches“ Bewusstsein des Bildes, das dieses jeder Virtualität beraubt, es sozusagen steril macht, ein bloßer Schein ohne jeden Einfluss auf das, was es umgibt, und von Anfang an dazu bestimmt, in den Räumen eines Museums seinen Platz zu finden. Das heißt auch, dass das Bild sich nur aufgrund einer Verwechslung seines ontologischen Status von seinen eigenen Grenzen befreien und irgendeinen ‚realen‘ Effekt erzeugen

¹² Vgl. zu diesem Thema vor allem Bredekamp, Horst, *Theorie des Bildakts*, Frankfurt am Main, 2010; Zum Begriff *Quasi-Ding* siehe Griffero, Tonino, *Quasi-cose. La realtà dei sentimenti*, Milano, 2013.

kann. Der natürlich nur abwegig sein kann. Um die Erkenntnistaskatastrophe zu vermeiden, die den Status unserer gesamten Welt in ihrer *quidditas* und Tiefe bedrohen könnte, wird es folglich notwendig, das ästhetische Bewusstsein entstehen zu lassen. Wahrscheinlich ist dies die geheime Arbeit, die aus Kants Formulierung des ersten Moments des Geschmacksurteils spricht, wonach *schön* der Gegenstand eines Wohlgefallens „ohne alles Interesse“ ist. Aus dieser Formel ergibt sich eine Schönheit, die von jeder praktischen Wirkung entbunden und in der musealen Welt als Hüterin des schönen Scheins in Sicherheit gebracht worden ist. In der Idee des ästhetischen Scheins, jenem nicht offenkundigen Oxymoron der Vorstellung von einem ästhetischen Gegenstand, bei dem man es mit einer *res* zu tun hat, die dennoch kein Gegenstand ist, zeichnet sich also ein Problem ab, das eine grundlegende Struktur des Selbstverständnisses des Wissens betrifft. Der ästhetisch als Nicht-Ding, als bloßer objektivierter Schein charakterisierte künstlerische Gegenstand stellt in diesem Rahmen lediglich das Offenbarwerden eines viel tieferen und vielleicht sogar ursprünglichen Vorgangs dar. Die Furcht vor dem Leben des Bildes, vor dem Einbrechen des *revenant*, lässt ein anderes, zugleich gegensätzliches und komplementäres Gesicht der Entwicklung aufscheinen: das der rationalen Abstraktion.

Fassen wir zusammen: Die Entstehung der Ästhetik verdankt sich einer zweifachen Abstraktion und betont und erzeugt sie zugleich. Zum einen ist die moderne Kunst gezwungen, vom Leben abzusehen, indem sie ihren fiktiven Status zu erkennen gibt¹³, so dass die moderne Ästhetik ihre platonischen Wurzeln verrät, während sie eine unentwirrbar in die Sphäre der illusionistischen Mimesis verstrickte Kunst bestätigt.¹⁴ Zum anderen spiegelt die Betrachtung der einzelnen Künste in ihrer Systematik das abstrakte Netz der Welt wider, an der sie teilhaben. Der Blick, der sich in der ästhetischen Werkstatt ausbildet, wiederholt mit anderen Worten, was in der sogenannten realen Welt geschieht. Wissenschaftlich zerlegt er die vollständige Fülle der wahrgenommenen Welt und

¹³ Grundlegend diesbezüglich nach wie vor Hans Georg Gadamer's Analyse des ästhetischen Bewusstseins in: Gesammelte Werke Bd.1: Hermeneutik I: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1970; natürlich auch Stoichita, Victor I, *Kurze Geschichte des Schattens*, München, 1999.

¹⁴ Vgl. dazu Danto, Arthur C., *After the End Of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, 1991.

verstreut sie in unzusammenhängende und daher nach Kant bedeutungslose Wahrnehmungseinheiten. Die Ästhetik als Kunstphilosophie birgt so von Anfang an die von Hegel angedeutete und von Croce ausgebaute Idee von einem „Tod der Kunst“ in der Welt der Moderne. Dieser symbolische Tod verdankt sich der Entwicklung einer Vernunft, welche die verschiedenen Lebenssphären trennt und von der „Welt des Lebens“ entfernt, so dass sie immer abstrakter werden und das hervorbringen, was Weber als „Entzauberung der Welt“ bezeichnet hat.

Aus dem Italienischen von Leonie Schröder

YVONNE FÖRSTER-BEUTHAN (LÜNEBURG)

Long Live the Immaterial!¹ – Körper und Kunst in Zeiten der Virtualisierung

Die Ästhetik nach Hegels These vom Ende der Kunst scheint lebendiger denn je zu sein. Betrachtet man allein die Menge des wissenschaftlichen Outputs der Disziplin, dann hat das Ende definitiv zu wild wucherndem neuen Leben geführt. In diesem Dschungel der Theorien und Phänomene möchte ich zwei zeitgenössische Themen der Ästhetik herausgreifen und exemplarisch vorstellen. Im Kern geht es mir dabei um das Spannungsfeld von Materialität, Körperlichkeit und Virtualität. Hegels Beschreibung der Kunst der griechischen Antike und deren Konzentration auf den menschlichen Körper aufnehmend, soll hier eine Parallele in der zeitgenössischen Kunst bzw. in ihren Grenzgebieten gefunden werden. Die Darstellungen des Körpers in der griechischen Skulptur markieren eine Grenze der Kunst, über die hinaus sie sich zwar entwickeln, jedoch nicht mehr höher gelangen kann. In ihrer Darstellung des Körpers findet die Kunst in ihrer Funktion der Selbstverständigung des Geistes ihren Höhepunkt. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie das Konzept des Körpers nun in der zeitgenössischen Kunst zum Medium einer Selbstverständigung der Kunst selbst über ihre Grenzen oder deren Öffnungen und zugleich zum Medium einer Reflexion auf das Bild des Menschen wird. Die Grenzgebiete, um die es mir nun gehen wird, sind Bilder aus dem Innern des Menschen, die Momentaufnahmen neuronaler Prozesse sowie Mode auf ihrem Weg ins Museum. Bilder und Artefakte aus Wissenschaft und Populärkultur prägen hier entscheidend Denkformen, Menschenbilder und nicht zuletzt Kunstformen und Kunstwerke. In Zeiten von Virtualisierung und der Immaterialität digitaler Codes als Paradigma der Beschreibung menschlichen Bewusstseins ist es der Körper, der zum Medium kritischer Auseinandersetzung wird – besonders anschaulich wird dies in der Schau/ Performance des Designerduos Viktor&Rolf, *Long Live the Immaterial!*

¹ Zitiert nach dem Titel einer Show des Designerduos Viktor&Rolf *Long live the Immaterial!* FW 2002/03, sie referieren mit diesem Titel auf einen Ausspruch von Yves Klein.



Abb. 1

(Abb. aus Allison, Jane, Yedgar, Ariella (Hg.), *Viktor&Rolf*, München, 2009, S. 127.)

Die Darstellung des menschlichen Körpers in der Kunst der griechischen Antike stellte für Hegel den Höhepunkt in der Entwicklung der Kunst dar, Form und Inhalt sind dort „zu dem vollendetsten Entsprechen“² ineinander gearbeitet. Der Geist findet in der menschlichen Gestalt seinen adäquaten Ausdruck, die sinnliche Form ist vom Geistigen ganz durchdrungen. Sie bildet die angemessene Form, in der der Geist auf dieser seiner historischen Stufe zum Ausdruck kommen kann. Mit dieser frühen Vollendung scheint das Urteil über die kommenden Zeiten der Kunst gefallen zu sein: Die moderne Welt beugt das Knie vor keinem Kunstwerk mehr – doch beugt sie es vor irgendetwas noch? In der säkularisierten Welt des 21. Jahrhunderts zwingt uns nichts Absolutes mehr in die Knie, vielmehr sind alle geistigen Produkte Gegenstand konstanter Kritik, im kantischen und künstlerischen Sinn zugleich. Interpretationsbedürftigkeit und Kritik sind die Schlagworte eines zeitgenössischen Theoretikers vom Ende der Kunst – Arthur C. Danto. Stellte Hegel die Kunst nach der griechischen Antike von der Aufgabe frei, eine Form der Selbstvergewisserung des Geistes zu sein, so nimmt Danto diese These auf und verlagert

² *Ästhetik*, TWA 14, 75.

den Zeitpunkt des Endes der Kunst in die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts, in die Zeit der *Brillo Boxes* Andy Warhols.

Hegel, und hier folge ich der religionsphilosophischen Interpretation, die unter anderen Walter Jaeschke vertritt³, sieht das Ende der Kunst im Zusammenhang mit einer ganz bestimmten, nur in dieser historischen Epoche vorfindlichen Formation von Kultur und Geistbegriff. Die Entwicklungsstufe des Geistes in der griechischen Antike findet ihren angemessenen Ausdruck in der menschlichen Gestalt und dies ist nur möglich, weil sich der Geist noch nicht aus dem Sinnlichen vollends herausgearbeitet hat. Auf diese Weise können die Götterskulpturen der Antike als die höchste Form des Geistes verehrt werden, der Geist findet sich noch eingelassen in die Materialität des Sinnlichen.

Danto hingegen betrachtet die Geschichte der Kunst nicht im großen Zusammenhang der Entwicklung des Geistes, sondern der Eigenlogik ihrer Entwicklung nach. Von Hegel entlehnt er den Gedanken der fortschreitenden Selbstvergewisserung, der Kunstgeschichte als eines selbstreflexiven Prozesses, in dessen Fortgang alle nur denkbaren Formen von Kunst durchschritten werden und der mit der Ununterscheidbarkeit von industriellem Produkt und Kunstobjekt zu einem logischen Ende gekommen ist. Damit ist dann streng genommen nicht die Kunst selbst, sondern ihre historische Entfaltung als Formensprache zu einem Endpunkt gekommen. Indem Andy Warhols *Brillo Boxes* auf den Plan traten, wird mehr als deutlich, dass Kunstwerke nicht per se Kunst sind, sondern ihren Status einer Theorie verdanken.⁴ Das Dantosche Ende der Kunst besteht in der Übernahme des Kunstfeldes durch die Philosophie.

Die These vom Ende der Kunst im engeren Sinn werde ich an dieser Stelle nicht diskutieren, sondern vielmehr zwei Motive herausgreifen, die mit dieser These verbunden sind: Das ist zum einen das Thema des menschlichen Körpers in der Kunst und zum anderen der abstraktere Aspekt der Materialität und ihres Zurückweichens in der Kunst der Moderne. Der menschliche Körper und seine idealische Darstellung stehen im Zentrum der klassischen

³ Jaeschke, Walter, *Hegel. Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart, Weimar, 2003, S. 445 ff.

⁴ Vgl. Danto, Arthur C., „The Artworld“, in: *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, 1964, S. 571-584, hier: 581, sowie für eine umfassende Darstellung: Danto, Arthur C., *Die Philosophische Entmündigung der Kunst*, München, 2010.

Kunstform und somit am Höhepunkt der Kunstgeschichte im Sinne Hegels. Im Nachgang gibt es keine bestimmte Form, kein spezifisches Material mehr, welches der Kunst als Grundlage vorgegeben wäre. Vielmehr wird die Kunst, von ihrer Funktion, der Selbstvergewisserung des Geistes zu dienen, befreit, zum Ausdruck der Freiheit des Geistes, sich jedem nur erdenklichem Material einzuprägen und dieses zu materieller Geistigkeit umzuformen. Das Material tritt dabei hinter den Gedanken, den Inhalt zurück, seine Wahl beinhaltet eine gewisse Kontingenz. Dies lässt sich nur aus einer systematischen Perspektive sagen, Kunstschaffende würden die Idee einer Kontingenz des Materials kaum teilen.

Unstrittig hingegen ist die Beobachtung, dass Kunst immer stärker reflexiv und begrifflich-konzeptuell wird. Das Material als solches muss demnach interpretiert und innerhalb eines gedanklichen Kontextes erschlossen werden. Für Danto stellt die Interpretationsbedürftigkeit von Kunst eine Notwendigkeit dar, die mit dem Aufkommen der Ready-mades á la Marcel Duchamp augenfällig wird: Wie kann ein industrielles Produkt zugleich unter bestimmten Bedingungen ein Kunstwerk sein? An seinen sinnlichen Eigenschaften kann das laut Danto nicht liegen. Erst wenn das Objekt auf spezifische Weise auf anderes verweist und diese Form des Verweizens eine künstlerische ist, dann ist dieses Objekt als Kunstwerk zu identifizieren.⁵ Sowohl die Objekte der Kunst als auch ihre Betrachtung werden zu einem intellektuellen Prozess des Lesens und Interpretierens, der seinerseits die diachrone Dimension des kunstgeschichtlichen Diskurses wie auch die synchronen Zusammenhänge der Kunstwelt miteinbegreift. Das Material so verstanden ist nichts ohne seine Interpretation. Hegel beschreibt dies für die Kunst seiner Zeit anhand der Tendenz zur Innerlichkeit und Entmaterialisierung in Musik und Lyrik.

Parallel zum Kontingentwerden des Materials erlebt die Kunst in der Moderne eine Öffnung hin auf alle denkbaren Sujets und Ausdrucksformen. Das Nicht-Schöne, das Hässliche, das Alltägliche, das Allzu-Menschliche erhalten künstlerische Dignität. Die Kunst im Prozess ihres Funktionsverlusts steigt damit erst zu größeren Höhen und Reichweiten als jemals zuvor auf. Sie begibt sich auf die Suche nach ihren eigenen Grenzen, infiltriert das Prosaische mit ästhetischen Einsprengseln und wird selbst von Nicht-

⁵ Danto, Arthur C., *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt am Main, 1991, S. 17 ff.

Kunst heimgesucht. Dieser Gang an die Grenzen führt zu einem neuen Sehen. Indem Kunst weder inhaltlich noch formal gebunden ist, wird sie ubiquitär: Alles kann, nichts muss ästhetisch betrachtet werden. Symptomatisch für diese Tendenz sind die Themen der letzten beiden Kongresse der „Deutschen Gesellschaft für Ästhetik“: *Ästhetik und Alltagserfahrung* (2008) sowie *Experimentelle Ästhetik* (2011). Diese Themen problematisieren die Grenzgänge der Kunst, denn ästhetische Erfahrung, ein Begriff, der in der Kantischen Tradition auf das Natur- und das Kunstschöne beschränkt war, diffundiert in die Alltags- und Wissenschaftswelten.

Auf diese beiden Dimensionen möchte ich im Folgenden exemplarisch eingehen. Die Wahl meiner Beispiele orientiert sich dabei am menschlichen Körper als systematischem Bindeglied zwischen dem Thema Mode als Kunst und der ästhetischen Betrachtung bildgebender Verfahren in den Neurowissenschaften. In beiden Fällen ist es eine Frage der Einstellung, ob diese Gebiete etwas mit Ästhetik oder gar Kunst zu tun haben. Ich werde dafür argumentieren, dass dem so ist, denn sie lassen uns den Menschen jeweils mit anderen Augen sehen. Frei nach Martin Seel erscheint hier etwas – und zwar nicht in gewohnter, sondern neuer Art und Weise.⁶ Und so werde ich weiter argumentieren, ist es nicht wie bei Danto allein die Interpretation, die uns sehen lässt, sondern die Materialität vermag lauter für sich zu sprechen, als es bei Danto scheinen mag. Damit möchte ich keinesfalls gegen den Interpretationsbedarf im Blick auf die zeitgenössische Kunst sprechen. Mein Hinweis geht vielmehr auf Phänomene, die uns stärker als leibliche Wesen ansprechen, obschon sich auch dort eine Tendenz zur Immaterialisierung oder Entkörperung zeigt.

Ästhetische Durchbildung kennzeichnet weite Teile unserer Alltagserfahrung. Objekt-design erhält seinen Platz in Museen, die „hohe Kunst“ scheint bedroht durch die Annehmlichkeiten der Designobjekte und unseres Hungers nach konsumierbarer Schönheit. Die Auflösung der Grenzen der Kunst ist bei Hegel zum einen durch den Wegfall der funktionalen Bestimmung, höchste Form der Selbsterkenntnis des Geistes zu sein, bedingt. Zum anderen erweitert sich das Sujet der Kunst auf alles nur denkbar Menschliche, in dem Geist als in der Besonderheit der einzelnen Subjekte sich realisierender gedacht wird. Ist das Sujet der Kunst einmal das

⁶ Seel, Martin, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt am Main, 2003.

Menschliche in seinem ganzen Umfang, dann ist dieser Umfang wiederum grenzenlos. Einen Hegelschen Gedanken aufnehmend und vielleicht über Hegel hinaus, ist Sein ja gedachtes Sein.

Wird in der romantischen Kunst das Allgemeine, das zuvor mit dem Göttlichen assoziierte, als in der menschlichen Subjektivität realisiert gedacht, dann ist zum einen verständlich, dass nun der Gegenstand der Kunst das Menschliche in all seinen Facetten ist. Zum anderen liegt es nahe, hier einen Schritt weiter zu gehen, denn die Subjektivität besteht ja nicht nur im Besonderen, im Partikularen, vielmehr geht das Denken immer auf das Ganze, auf das Sein. Wenn dieses Sein nicht das schiere Außen des in die Welt geworfenen Menschen ist, sondern Denken und Sein als Identität genommen werden, dann ist das Sujet der Kunst bei weitem nicht allein das Menschlich-Partikuläre, sondern das Sein im Ganzen. Die Kunst sieht sich durch keine Grenze eingeschränkt, weil der Bereich des Menschlichen allumfassend ist. Dieser Bereich wird auch nicht eingeschränkt, wenn man einwendet, dass darin das Sein als auf das Denken bezogen oder als Gedachtes anvisiert ist, denn mit Hegel kommt Sein ja erst im Denken zu sich und zu seiner Geltung.

Mit dieser Öffnung der Kunst geht auch das Verschwimmen ihrer Grenzen einher. Für Hegel ist es der Einbruch des Banalen in die Kunst (z. B. die Sujets der flämischen Malerei) und späterhin eine Betonung der Immaterialität und des Gedankens in Musik und Poesie – Farben und Stein weichen Worten und Klängen. Kunst wendet sich auf das Innenleben, die Innerlichkeit des modernen Subjekts, sogar die Malerei konzentriert sich vielfach auf innere Bilder und Seelenlandschaften.

Im zwanzigsten Jahrhundert wendet sich der Blick, sehr allgemein gesprochen, hinaus in die Welt der Objekte, der Güter, des Reproduzierbaren. Der Grenzgang der Kunst wird im zwanzigsten Jahrhundert mehr als augenfällig. Kunstwerke sind nicht mehr als solche aufgrund ihrer Machart erkennbar, sondern provozieren Interpretationen, welche dann erst den Kunstwerkcharakter erkennen lassen. Kunst macht sich damit in einem noch stärkeren, noch augenfälligeren Sinn als zuvor selbst zum Sujet ihrer Werke. Das muss sie, denn sie wird gewissermaßen von außen von Heerscharen schöner Designgegenstände auf die Probe gestellt. Das Angenehme wandert ins Museum, die Kunst dagegen wenigstens in

Teilen auf die Straße (man denke an die Performances aller Art, die den geschützten Raum des Museums verlassen).

Dieser Grenzgang kann als Bedrohung der Kunst gelesen werden oder als Kunstwerdung des Alltags: „One should either be a work of art, or wear a work of art.“⁷ – so der unsterbliche Oscar Wilde. Letzteres lag sicher nicht im Blick Hegels, ist jedoch eine manifeste Tendenz der modernen Konsum- und Warenkultur. Die Interesselosigkeit, die Kant für die Betrachtung des Kunstschönen einforderte, wird heute in vielerlei Hinsicht verunmöglicht. Zum einen durch den Übergang von Designobjekten zu Kunstobjekten (bzw. deren Behandlung als Kunst) oder auch durch die oft vom Betrachter geforderte aktive Rolle bei der Betrachtung. Betrachtung wird in vielen Fällen zu körperlich-räumlicher Erfahrung. Dies gilt zwar für alle Werke aller Zeiten, wird aber in der modernen Kunst systematisch eingesetzt und an die Grenzen geführt. Hegel muss diese Tendenz der modernen Kunst vorausgeahnt haben in der Gestalt des *Humanus*. Dies wird bei Dieter Henrich deutlich, wenn er über den *Humanus* schreibt: „Er [der *Humanus*] gibt der unendlichen Fülle der Gefühle und Situationen Ausdruck, die der betrachtende und ersinnende Menschegeist in sich selber findet.“⁸

Eine Grunderfahrung der Moderne ist gerade die Überschreitung der Menschlichen oder gerne auch negativ ausgedrückt: die Zerrissenheit oder Entfremdung des Subjekts. Das Subjekt erscheint im Zuge der Postmoderne als bedrohte Kategorie. Dies wird deutlich in den mittlerweile unzähligen Werken an der Grenze zwischen Mode und bildender Kunst. Dort wird vor allem das Subjekt als verkörpertes thematisiert und in den verschiedensten Verstrickungen von gesellschaftlicher Zuschreibung, medialer Repräsentation, körperlich-geistigen Pathologien und räumlich-zeitlichen Bedingtheiten zum Thema gemacht. Allen gemeinsam ist ein auf leiblicher Resonanz beruhendes Reflexionspotenzial. Im Zentrum dieser Werke steht der Körper und von dort aus sprechen sie zum Betrachter. Ihr Gegenstand ist die leibliche Verfasstheit von Subjektivität. Insofern ist dieser Bereich ganz Kind seiner Zeit – wie Hegel es für Kunstwerke als unabdingbar erachtete – die Frage nach Verkörperung ist eine der großen philosophischen Fragen des

⁷ Wilde, Oscar, *Complete Works of Oscar Wilde*, London 2003, S. 1245.

⁸ Henrich, Dieter, *Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*, Frankfurt am Main, 2003, S. 79.

zwanzigsten Jahrhunderts und avanciert derzeit zum großen Brückenthema zwischen Philosophie und Naturwissenschaft.

Der menschliche Körper steht hier im Zentrum der Werke, jedoch in spezifisch moderner Weise: als prekäre Kategorie. War es in der griechischen Antike der idealische Körper, in dem sich der Geist selbst zur Anschauung gekommen fand, so haben wir es hier mit dem fragmentierten, an seine Grenzen gebrachten Körper zu tun: Der *Humanus*, in dessen Gestalt uns der Posthumanus oder Transhumanus begegnet. Die Materialität des Körpers wird dekonstruiert oder ins Immaterielle hinein aufgelöst. Dies wird in der eingangs zitierten Show von Viktor&Rolf deutlich, sowie in unzähligen Werken der bildenden Kunst. Hier zwei Beispiele:

Naomi Filmer (Schmuckdesignerin), *Orchideen Halsstück*, 2008: Eine Form aus dem Inneren des Körpers (Luftweg) wird als Schmuck ins Außen gebracht. Auf diese Weise wird Nichtsichtbares, Immaterielles materialisiert, der Körper dabei jedoch gleichzeitig stark in seiner Bewegung eingeschränkt.



Abb. 2

(Abb. aus Brüderlin, Markus, Lüttgens, Annelie (Hg.), *Art&Fashion. Zwischen Haut und Kleid*, Wolfsburg, 2011, S. 73.)

Hussein Chalayan (Modedesigner), *Mikrogeografie, Ein Querschnitt*, 2009: Hier findet eine Virtualisierung des Körpers über Bildschirme statt, die biologische Strukturen fragmentiert präsentieren. Das zentrale Objekt, ähnelt einer Visualisierung des „Gehirn im Tank“-Gedankenexperiments, oder auch einem Monstrositätenkabinett. Körperlichkeit wird hier auf die Ästhetik (neuro-) biologischer Sichtweisen reduziert.



Abb. 3
(Ebd., S. 66 f.)

Der Betrachter reagiert auf diese Werke mit leiblicher Resonanz, aus ihnen spricht nicht allein Geist, sondern verkörperter Geist. Kunstwerke, ähnlich wie philosophische Konzepte, geben implizit oder explizit immer auch ein Bild vom Menschen, sie zeigen, *wie* wir uns sehen, wie das Menschliche sich je epochenspezifisch bestimmt. In diesem speziellen Bereich des Übergangs von Mode und Kunst kommt zweierlei zum Ausdruck: Zum einen wird das Paradigma der Verkörperung augenfällig, welches weit über den Umkreis von Mode und Kunst hinausweist. Zum anderen heben die meisten dieser Werke auf die Fragilität dieses Paradigmas und auf die Grenzen und Bedrohungen leiblicher Erfahrung ab. Im Hintergrund scheint sich hier noch immer der alte Kampf zwischen der Auffassung des Menschen als Natur- und/oder Kulturwesen abzuzeichnen.

Liegt in den künstlerischen Auseinandersetzungen der Fokus noch auf der, wenn auch prekär oder bedroht erscheinenden Körperlichkeit, so betritt man mit den Bildern der Neurowissenschaft das Terrain der Entkörperung. Ich benutze den Terminus *Neuro-Image* in Anlehnung an eine Monografie von Patricia Pisters mit dem Titel *The Neuro-Image*⁹, wo sie modernes Kino darüber charakterisiert, dass der Betrachter die Bildwelten nicht mehr aus der Perspektive des verkörperten Subjekts wahrnimmt, sondern sich durch das Bewusstsein oder die mentale Welt des Protagonisten bewegt. An dieser Stelle werde ich nicht im Detail auf Pisters' Ausführungen eingehen, sondern nur die Idee aufnehmen, dass mit der Bildwelt der derzeitigen Neuro- und Kognitionswissenschaft ein Bild des Menschen präsent ist, das nicht mehr das verkörperte Subjekt, sondern das neuronale Netz als paradigmatisches Bild ins Spiel bringt.

Zunächst werde ich kurz skizzieren, inwiefern das Neuro-Image zum Problem der philosophischen Ästhetik wird. Zunächst handelt es sich ja lediglich um Resultate bildgebender Verfahren im Rahmen neuro- und kognitionswissenschaftlicher Untersuchungen. Was dabei abgebildet wird, ist in hohem Grade interpretationsbedürftig, denn inwiefern stärker mit Sauerstoff angereichertes Blut in bestimmten Arealen Auskunft über phänomenale Zustände der Person gibt, die im Rahmen der funktionellen Magnetresonanztomografie untersucht wird; dies geben die Bilder selbst nicht zu erkennen. Es bedarf einer Deutung dessen, was dort sichtbar gemacht wird und vor allem einer Korrelation mit den Bewusstseinszuständen des Probanden zum Zeitpunkt der Aufnahme.

Diese Bilder faszinieren, weil sie ein Fenster zur Seele zu sein scheinen. Sie sind jedoch weit davon entfernt, uns irgendeine Repräsentation des Bewusstseins zu geben. Sie sind nicht Bilder von etwas, sondern Momentaufnahmen von komplexesten Prozessen, deren Dynamik noch weitgehend unverstanden ist. Dennoch können wir uns dem Zauber des Blicks ins Innere kaum entziehen. Dies ist auch den ästhetischen Qualitäten der Bilder geschuldet. Bilder aus dem Gehirn inspirieren Bildlogiken in der Filmkunst¹⁰ und Denkllogiken im Sinne einer Metapher, deren Metapher-Sein vergessen wurde. Neben der Leibbetonung in der interdisziplinären

⁹ Pisters, Patricia, *The Neuro-Image. A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*, Stanford, 2012.

¹⁰ Vgl. Ebd., S. 35 ff.

Anthropologie, Philosophy of Mind und in vielen Künsten findet sich am anderen Ende des Spektrums des Bildes vom Menschen das *Gehirn im Tank*. Kinematografisch brennt sich spätestens mit der Trilogie *Matrix*¹¹ ein Bild nackter Körpermaterie ein, welche nur noch als Träger von mentalen Repräsentationen, nicht mehr als Akteur fungiert. In den *Matrix*-Filmen wird neben den uns allen bekannten Bildern von Menschen im Tank (deren Körper noch rudimentär präsent, für das Erleben jedoch ohne Funktion sind) zugleich der von Pisters angesprochene Bildlogikwechsel greifbar: Spielt die Handlung in der *Matrix*, sehen wir mentale Landschaften, außerhalb der *Matrix* hält noch die klassische Innen-Außen-Dichotomie.

Beim heutigen Stand der Neurowissenschaften (und ähnliches mag für bestimmte Bereiche der Physik gelten) ergibt sich eine besondere Situation, in der die Komplexität des Gegenstands zu einer Verquickung der Sphären von Philosophie, Naturwissenschaft und Kunst führt. Neuronale Prozesse sind partiell bereits sehr gut erforscht, die Frage nach Bewusstsein als Ganzem (das *schwierige Problem*, wie es David Chalmers bezeichnet) und nach der globalen Funktionsweise des Gehirns hat es mit einer Komplexität an Struktur und Bedingungsverhältnissen zu tun, die bis jetzt durch keine Einzelwissenschaft erfassbar zu sein scheint. Das Interesse an der Frage, wie in neuronalen Prozessen Bewusstsein entsteht und durch was es bedingt ist, ist von extrem hohem Interesse.

Der Blick in die Blackbox des Gehirns qua bildgebender Verfahren fasziniert die Menschheit. Beschrieb Hegel die Selbsterkenntnis des Menschen als rationalem Wesen, so macht sich der Mensch nun auf, die biologischen Bedingungen dieser Rationalität zu suchen. Diese Suche hat etwas von der dunklen Faszination durch Weltuntergangsszenarien, welche unsere kinematografischen Erzählungen immer wieder aufrufen. Mit dem Blick ins Gehirn setzen wir uns der Möglichkeit aus, zu erkennen, dass Rationalität und Selbstbewusstsein eine Illusion eines komplexen bio-physischen Apparats sein könnten.¹² Ob dem wirklich so ist, sei hier dahingestellt, interessant ist die Wirkmacht der Idee neuronaler Netze oder neuronaler Strukturen.

Weil wir so wenig über die Gesamtstruktur des menschlichen Gehirns wissen, sind die gewonnenen Daten so hochgradig inter-

¹¹ *The Matrix*, Andy und Lana Wachowski, ab 1999.

¹² Metzinger, Thomas, *Der Egotunnel*, London, Berlin u. a., 2011, S. 122.

pretationsbedürftig und suggestiv zugleich. Wir befinden uns wieder an einer historischen Schwelle, welche neue Selbstverständigung über den Menschen und sein Bild erfordert. Ich wage noch einmal den Vergleich mit der griechischen Antike im Sinne Hegels: Dort wurde der Geist als in der Gestalt des Menschen verkörpert, seine adäquate Erscheinung findend gedacht. Damit schien die Kunst ihre Funktion im Rahmen der Selbsterkenntnis des Geistes erfüllt zu haben. Die heutige Situation lässt mindestens eine Analogie zu: Wir sind nun mit einem Bild des Menschen konfrontiert, das wir selbst noch nicht wirklich lesen können. Wir verstehen nicht immer und nicht genau, schon gar nicht in aller Gänze, was die Bilder aus dem Inneren des Gehirns bedeuten, wovon sie eigentlich Bilder sind:

Was die bildgebenden Verfahren leisten, liegt jenseits von Abbildung und Repräsentation, jenseits von Mimesis und Ähnlichkeit. Sie stellen keine Dinge oder Begebenheiten dar, sondern Funktionen, Aktivitäten, Merkmale oder Sachverhalte, die über bestimmte Indikatoren aufgezeichnet wurden. Ihnen kommt trotz allem eine enorme Suggestivkraft zu, als ob uns mit ihnen das Innere oder die Geheimnisse der Natur direkt vor Augen stehen.¹³

Mit den Bildern verbinden sich verschiedene Schwierigkeiten: Zum einen scheinen ihre Aussagen einfache Sachverhalte über das Gehirn zum Ausdruck zu bringen, deren fragmentarischer Charakter und Ausschnitthaftigkeit kaum deutlich wird. Auch ist die Bedeutung der Bilder für die Subjektivität als Rätsel, das es in diesen Untersuchungen auch zu lösen gilt, nicht klar. Sie wirken wie Abbilder einer zerebralen Realität, sind jedoch zunächst nur „computergenerierte Übersetzungen“ (ebd. 164). Die Übertragung dieser Daten auf die Frage nach dem Bewusstsein, ihre Bedeutung stellt sich als eine der großen Schwierigkeiten der Hirnforschung dar:

[...] when the investigation is about consciousness, the third-person data are supposedly *about* the subject's first-person experience. [...] Without experiential classification and subsequent correlation, we

¹³ Weigel, Sigrid, „Phantombilder zwischen Messen und Deuten. Bilder von Hirn und Gesicht in den Instrumentarien empirischer Forschung von Psychologie und Neurowissenschaft“, in: *Repräsentationen. Medizin und Ethik in Literatur und Kunst der Moderne*, hg. v. Bettina von Jagow, Florian Steger, Heidelberg, 2004, S. 159-198, hier: S. 163.

would simply have a description of neural activity, and it would not be informative in the way we want it to be.¹⁴

Dieses Übersetzungsproblem generiert die Notwendigkeit interdisziplinärer Zusammenarbeit, mindestens zwischen Philosophie, Neuro- und Kognitionswissenschaften und Informatik. Den Künsten jedoch kommt hier eine besondere Rolle zu. Die Offenheit der epistemischen Situation in der Hirnforschung sowie die bereits angesprochene Suggestivkraft ihrer Bilder lässt Kunst und künstlerische Experimente zu einem integralen Bestandteil der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit dem sich neu formierenden Menschenbild werden.

Die Künste spielen wieder eine wichtige Rolle in der Selbstverständigung des Menschen über seine Natur, seine Rationalität und seine Zukunft. Darin lässt sich ein agonistischer Zug erkennen, denn das Paradigma des Neuronalen tendiert in seiner künstlerischen Verarbeitung stark zu einem Transzendierungs-Gestus. Die logische Strukturen und klare Gründe bevorzugende Rationalität sieht sich einer Biologie der Dynamik, Emergenz und Nicht-Linearität gegenüber, die gleichermaßen faszinierend das Denken in ihren Bann zieht und an seine Grenzen treibt, wie sie auch in Verschmelzung mit digitalen Techniken das allzu Menschliche hoffnungslos veraltet erscheinen lässt. Auch hier tritt der technisch und medizinisch veränderte Posthumanus an, dem *Humanus* das Terrain streitig zu machen.

Es ist gerade die Verbindung der Bilder des Neuronalen, dieses unglaublich komplexen Geflechts feinsten Verbindungen mit der Idee des Netzes, der virtuellen Welt des Internet, die unsere Phantasie nicht loslässt. Vor allem in Literatur, z. B. bereits 1973, *The Girl Who Was Plugged In*¹⁵, sowie in Comic und Film, z. B. *Ghost in the Shell* (1995)¹⁶, finden sich immer wieder Figuren des Netzes, in denen menschliche Biologie und Technik verschaltet sind und das Menschliche sich im Netz auflöst. Die Verschränkung von Biologischem und Technischem, Materiellem und Virtuellem und die Auflösung altbekannter Kategorien wie Subjektivität, Person,

¹⁴ Gallagher, Shaun, Zahavi, Dan, *The Phenomenological Mind. An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*, London, New York, 2008, S. 16.

¹⁵ Tiptree Jr., James, „The Girl Who Was Plugged In“, in: *New Dimensions 3*, 1974, hg. v. Robert Silverberg, New York, 1973.

¹⁶ *Ghost in the Shell*, Mamoru Oshii, 1995.

Kausalität, Linearität tendieren zur Auflösung in einer, so wird es gerne suggeriert, höheren posthuman-technischen Ratio.

Im Bereich des Neuro-Image als einem Paradigma der Verständigung über das Bild des Menschen finden sich verschiedene Figurationen von Entkörperung. Wird im Bereich des Übergangs von Mode und Kunst der Körper als lebendiger und erfahrener immer wieder, wenn auch in seiner ganzen Brüchigkeit evoziert, so findet sich im Bereich des Neuro-Image eine Form des Körperexorzismus. Der Körper wird aus dem Feld des Lebendigen und der Erfahrung ausgetrieben. Er steht für eine alte Form der Natürlichkeit, die spätestens mit der Postmoderne und der Dekonstruktion salonunfähig wurde. Nun löst sich jedoch Körperlichkeit nicht mehr in Sprachkonstruktionen auf, sondern verschwindet in technoiden bis virtuellen Welten.

Ein Moment der Entkörperung liegt bereits in den Resultaten der bildgebenden Verfahren. Diese Bilder bilden keine organische Realität ab, sondern zeigen Prozessualitäten, funktionelle Aktivierungen, die durch Indikatoren sichtbar gemacht werden. Obschon sie nichts Körperliches abbilden, sondern nur sehr mittelbar Zuständen zu einer Sichtbarkeit verhelfen, welche auf Phänomene verweisen, die einer anderen Kategorie, nämlich den phänomenalen, erstpersonalen Erfahrungen angehören. Bewusstsein wird als virtueller, körperfreier Prozess verbildlicht.

In einem weiteren Schritt beflügelt die enge Verbindung von digitalisierten Visualisierungen und Hirnprozessen die Vorstellung einer realen Verbindung von Körper und Technik sowie die Auflösung menschlicher Biologie in hybride, transhumane Netze. Auf der anderen Seite dieser Imaginationen steht die Integration biologischen Gewebes in Rechenprozesse. In beiden Fällen geht es um eine Überschreitung des Menschlichen, seine Auflösung oder seine Vervollkommenung in Form des Zurücklassens klassischer Leiblichkeit. Diese Denkbilder entstehen an der Schnittstelle von Kunst, Philosophie und Naturwissenschaft.

Die ästhetische Komponente, die visuellen Eigenschaften der Bilder aus dem Gehirn, spielt eine nicht zu unterschätzende Rolle für die moderne Sicht auf den Menschen. Dazu kommt die Idee eines hochkomplexen und dynamischen Netzwerks, die neuronale Architektur in ihrer Gesamtheit, welche zuhöchst suggestiv zum Metaphernpool für verschiedenste Zusammenhänge wird, welche ihrer Natur nach die lebensweltliche Erfahrbarkeit transzendieren,

wie z. B. das Internet, die Finanzmärkte, der Kosmos. Was hier geschieht, ist, dass ein Teil des biologischen Gesamtsystems Körper zu einer Struktur hypostasiert wird, welche alle möglichen Großstrukturen vertreten oder visualisieren kann, ohne dabei die Einbettung in einen Körper mitzudenken.

Das Konzept des Körpers und sein Verschwinden in virtuelle Welten bildet das Bindeglied zwischen den zwei sehr verschiedenen Grenzbereichen von Kunst, die ich hier unter den Stichworten Mode und Neuro-Image kurz vorgestellt habe. Die Auswahl dieser beiden Bereiche hat ihren Grund in der Betonung des Körpers in Hegels Darstellung der antiken Skulptur als historischem Höhepunkt der Kunst und als Medium der Selbstvergewisserung des Geistes sowie ihrem Reflexiv-werden und der damit einhergehenden Öffnung auf alle Themen des Menschlichen in der Moderne. Es sollte deutlich geworden sein, wie der *Humanus* in der modernen und zeitgenössischen Kunst selbst problematisch wird und auf verschiedenste Weisen als Übergangsfigur fungiert. In dem dieser Tagung als Lektüre zugrunde gelegten Text Dieter Henrichs wird die Mittlerrolle des „Humanus als Heiligen der modernen Kunst“¹⁷ betont, dies scheint sich in den derzeitigen mit der Körperlichkeit des Menschen verbundenen Sujets nicht nur zu bestätigen, sondern auch zu verstärken. Die Auflösung der Körperlichkeit zunächst in gesellschaftliche Konstrukte und viel augenfälliger nun in virtuell-technoide Hybride lässt sich nicht mehr einfach in der Dichotomie Verkörperung-Entkörperung fassen. Vielmehr stellt sich die Frage, inwiefern die Materialität der Körper die Immaterialität der virtuellen Dimension mitbedingt oder transformiert. Den Künsten wie auch der Philosophie stellt sich nun die Aufgabe, eine Dimension von Bildlichkeit auszuloten, der die Wissenschaft derzeit naiv gegenübersteht und man darf darauf gespannt sein, welche Wesen in dieser Tiefe erscheinen.

¹⁷ Henrich, Dieter, *Fixpunkte*, zit., S. 77.

ALBERTO MARTINENGO (MAILAND)

Ende der Kunst, Ende der Moderne? Hegel, Vattimo und die postthermeneutische Debatte

Was Gianni Vattimo am Anfang seines Buches *Das Ende der Moderne* (*La fine della modernità*, 1985) über Friedrich Nietzsche und Martin Heidegger sagt, lässt sich wahrscheinlich auch auf Hegel anwenden. Die Kulturphänomene, die sich auf unterschiedliche Weise auf die Vorstellung der Postmoderne oder des Endes der Geschichte beziehen, mit den Begriffen und Mitteln der Philosophie zu interpretieren – insbesondere durch das Erbe seiner beiden Bezugsautoren – bedeutet nach Vattimo eine zweifache Steigerung der Lesbarkeit. Zum einen werden den „weitverzweigten und nicht immer kohärenten Denkansätzen der Postmoderne“ *Strenge* und *Würde* verliehen; zum anderen lassen sich auf diesem Weg philosophische Anschauungen, die sonst Gefahr laufen würden, auf den Rang einer bloßen kulturkritischen Sicht der Gegenwart verwiesen zu werden, *aktualisieren*, also wirksam und aussagekräftig machen.¹

Die Postmoderne ist in dieser Hinsicht ein klar erkennbarer Angelpunkt von Vattimos Reflexion, der somit hier nicht in allen Einzelheiten rekapituliert zu werden verdient. Genauer zu definieren ist indes, was man legitimerweise von dieser Art ‚philosophischer Prüfung‘ der Frage erwarten darf. Was die Philosophie über die Idee eines einfachen Bruchs mit der Moderne hinaus auszudrücken vermag, ist das, was in *Das Ende der Moderne* zu Recht als die „Er-örterung“ einer (allzu) allgemeinen Phänomenologie der „abgeschlossenen Moderne“ bezeichnet wird. Diese „Er-örterung“ siedelt die Moderne in einer komplexeren Symptomatologie, das heißt in einer umfassenderen Geschichte an, die ihrerseits auf ihr Ende zugeht. Dieser umfassenderen Symptomatologie – und dies ist der erste zu klärende Punkt – ist Hegel mit seiner Rede vom Ende der Kunst in Vattimos Analyse mit vollem Recht zuzurechnen. Auch Hegel trägt also zu der zweifachen Steigerung der Les-

¹ Vattimo, Gianni, *Das Ende der Moderne* (1985), übers. von Rafael Capurro, Stuttgart, 1990, S. 5.

barkeit der Gegenwart (und ausgehend von der Gegenwart) bei, von der zuvor die Rede war.

I. Hegel in Vattimos Schriften der siebziger Jahre

Diese Einbeziehung war in Vattimos Texten schon lange angelegt. Hauptsächlich beziehe ich mich auf die Texte, die er Anfang der siebziger Jahre veröffentlichte und die zum Großteil mit den ab 1964 in Turin gehaltenen Ästhetikvorlesungen zusammenhängen. Es reicht, drei dieser nach Umfang und Zielsetzung sich unterscheidenden Schriften zu erwähnen: den Artikel über *Ernst Bloch interprete di Hegel* (1970)², die detaillierte *Introduzione all'estetica di Hegel* (Ästhetikvorlesung 1969/70, erschienen 1970)³ und den knappen Beitrag *Sull'attualità del bello di natura* (1972)⁴, der ebenfalls eindeutig auf Hegel Bezug nimmt.

In der *Introduzione all'estetica di Hegel*, die sich als wahrer ‚Leitfaden‘ zur Lektüre der Hegelschen *Vorlesungen zur Ästhetik* und der von der Kunst handelnden Teile der *Phänomenologie* darstellt, erfährt das Thema Ende der Kunst einen Zuschnitt, der eine Konstante von Vattimos Interpretation bilden wird. Gemeint ist die Betonung des Themas Kunst als *Bedürfnis*, und zwar als *unaufhebbares Bedürfnis*. Damit nimmt Vattimo natürlich auf die These Bezug, wonach angesichts der Notwendigkeit für die absolute Idee, sich in der Form des sinnlichen Scheins zu offenbaren, das (künstlerisch) Schöne der Ort ist, in den diese Notwendigkeit eingeschrieben ist.⁵ Überdies – und auch darin folgt Vattimo getreulich dem Ansatz der *Vorlesungen* – ist die Kunst eine Notwendigkeit, weil die Verwirklichung des absoluten Geistes als ein Sich-Wiedererkennen im Anderen seiner selbst ein Freiheitsbedürfnis ist. Diese Verwirklichung des absoluten Geistes hat in der Kunst etwas, was in der Philosophie als höchster Form des absoluten Geis-

² Vattimo, Gianni, „Ernst Bloch interprete di Hegel“, in: *Incidenza di Hegel*, Napoli, hg. v. Fulvio Tessoro, Napoli, 1970, S. 911-926. Bloch war auch die Ästhetikvorlesung des Studienjahres 1971-72 gewidmet, die Vattimo dann unter dem Titel *Arte e utopia* publiziert hat (Torino, 1972).

³ Vattimo, Gianni, *Introduzione all'estetica di Hegel*, Torino, 1970.

⁴ Vattimo, Gianni, „Sull'attualità del bello di natura“, in: *Actes du sixième congrès international d'esthétique*, Acta Universitatis Upsaliensis, hg. v. Rudolf Zeidler, Uppsala, 1972, S. 653-655.

⁵ Vattimo, Gianni, *Introduzione all'estetica di Hegel*, Torino, 1970, S. 113-117.

tes nicht gegeben ist: die sinnliche Form.⁶ Die Freiheit verlangt danach, sich konkret zu verwirklichen, und wenigstens auf einer ersten Ebene kann diese Konkretheit nicht von einer sinnlichen Form absehen.

Diese Schlüsselpassagen würden freilich nach einer eingehenden Auseinandersetzung mit der Hegelforschung verlangen. Doch was Vattimo interessiert, ist vor allem zweierlei: Zum einen will er dem Dialog mit dem Post-Hegelianismus, allen voran mit dem Marxismus⁷ und dem Existenzialismus⁸ einen Raum erschließen; zum anderen geht es ihm darum, klarzustellen, dass das Ende der Kunst an diesem Ort mehr Probleme als Lösungen zeigt. „Damit die Freiheit der inneren Subjektivität, die sich in der Philosophie vollzieht, möglich ist“, schreibt Vattimo, „muss die Freiheit auch eine tatsächliche Existenz in der Welt der Kunstwerke haben“, und so muss – möchte ich hinzufügen – die Vorstellung von der „Inaktualität der Kunst“ in unserer heutigen Welt ernsthaft in Frage gestellt werden.

Genauer könnte man sagen, dass Hegels Behauptung über das Schicksal der Kunst in Vattimos Augen zwar im entsprechenden Zusammenhang gültig ist. Das heißt, sie gilt in dem Sinn, dass sich die Rolle erschöpft hat, die der Kunst in einem bestimmten Zustand der Menschheit – dem „allgemeinen Weltzustand“ – zukam, den es jetzt nicht mehr gibt.¹⁰ Doch diese ‚Heroenzeit‘ stellt nach

⁶ Ebd., S. 118-123.

⁷ „Das Bedürfnis nach Kunst ist für [Hegel] etwas sehr Konkretes und hängt mit der Konkretheit des Lebens des Menschen zusammen. Die Unzulänglichkeiten, aufgrund deren das natürliche und auch das geschichtliche Leben nicht wirklich schön, also nicht wirklich frei genannt werden können, sind genau die Merkmale der Endlichkeit und die Gründe für das Unbehagen des Menschen in der Welt, die der Marxismus bei seiner Uminterpretation Hegels als Aspekte der Entfremdung des Menschen bezeichnet“ (ebd., S. 131).

⁸ „Das ganze Leben des Menschen in der Welt, seine Anstrengungen in der Arbeit, der Organisation des sozialen Lebens, dem Denken usw. können als eine Äußerung dieses Freiheitsbedürfnisses betrachtet werden, also als Anstrengung, um den absoluten Geist als volles Sich-Wiedererkennen im Anderen seiner selbst zu realisieren. Wie der Existenzialismus des 20. Jahrhunderts uns gelehrt hat, kann die ganze Existenz des Menschen als ein Entwurf betrachtet werden. [...] Nun ist jedes Entwerfen eine Anstrengung, um die Subjektivität in der Objektivität zu verwirklichen, das heißt sich selbst in der Welt verwirklicht zu sehen“ (ebd., S. 115).

⁹ Ebd., S. 122.

¹⁰ Vgl. dazu Vercellone, Federico, *Dopo la morte dell'arte*, Bologna, 2013, insbes. S. 8-15.

wie vor einen idealen Horizont dar. Sie umreißt einen anderen Kontext als es der gegenwärtige ist, übt auf diesen aber weiterhin einen Einfluss aus¹¹, und so muss man zugleich folgern, dass das Ende der Kunst durchaus nicht Hegels letztes Wort in der Frage ist.¹²

II. Hegel, Vattimo und das schwache Denken

Diese Thesen, die Vattimo auf wichtigen Seiten der *Einführung in die hegelsche Ästhetik* aufstellt, bilden den eigentlichen Boden für seine Heranziehung Hegels in den Überlegungen zum Ende der Moderne in den achtziger Jahren. Dieser Boden bereitet die „philosophische Erörterung“ der Rede über die Postmoderne im eingangs bezeichneten Sinne vor.

Man denke an einen Aufsatz wie *Tod oder Untergang der Kunst* (*Morte o tramonto dell'arte*, 1980), der vielleicht der wichtigste ist, um ein umfassendes Bild von Vattimos Hegel zu geben. Die Einbindung des Endes der Kunst in einen ganz andersartigen Zusammenhang, wie den der Heideggerschen Seinsgeschichte, hat hier programmatischen Wert und ist von großem Interesse für die Wirkungsgeschichte der Hegelschen Ästhetik. Vattimo könnte nicht deutlicher sein: „Wie beim metaphysischen Erbe überhaupt kann auch der Tod der Kunst nicht als ein ‚Begriff‘ verstanden werden, der einem Sachverhalt entspreche oder nicht [...]. Es handelt sich eher um ein Ereignis, das jene geschichtlich-ontologische Konstellation bedingt, in der wir uns bewegen.“¹³

¹¹ Vgl. *Ästhetik*, TWA 13, 255.

¹² Vattimo, Gianni, *Introduzione all'estetica di Hegel*, Torino, 1970, S. 142-144. Federico Vercellone spricht diesbezüglich ausdrücklich von einer „Sehnsucht“ der Kunst nach einer verlorenen und folglich wiederzuerlangenden Rolle, wenngleich in erneuerter Form (vgl. F. Vercellone, *Dopo la morte dell'arte*, S. 17). Um uns auf einige knappe Hinweise zu beschränken, wird das Thema der Kunst nach dem Ende der Kunst bei Vercellone im Wesentlichen in zweierlei Richtung entwickelt: im Sinn einer neuen Rolle des Künstlerischen, die beispielsweise die öffentliche Kunst betrifft (vgl. Vercellone, Federico, *Dopo la morte dell'arte*, Bologna, 2013, S. 133-138), aber auch in Richtung auf einen Raum, der dem Bild vorbehalten ist, das sich nunmehr explizit von den Grenzen der Kunst befreit hat, wie etwa im Fall der *Visual studies* (vgl. Vercellone, Federico, *Dopo la morte dell'arte*, Bologna, 2013, S. 117-125). Auf diese zweite Fortentwicklung werden wir gleich genauer eingehen.

¹³ Vattimo, Gianni, „Tod oder Untergang der Kunst“, in: *Das Ende der Moderne*, übers. von Rafael Capurro, Stuttgart, 1990, S. 56.

In diesem Sinn sowie durch die ausdrückliche Bezugnahme auf die avantgardistischen Poetiken, die für Vattimos Ästhetik kennzeichnend ist, wird Hegels Ende der Kunst ein Synonym für die „Explosion der Ästhetik außerhalb ihrer traditionellen Grenzen.“¹⁴ Versuchen wir es anders zu sagen: Aus der Sicht der avantgardistischen Erfahrung ist Hegels Voraussage ein Symptom von etwas anderem, das ebenso grundlegend erscheint. Es handelt sich um das Vermögen der Kunst, die eigenen Grenzen zu problematisieren, in einer Bewegung, die uns die Avantgarden fortwährend vor Augen führen: „Aus dieser Sicht“, schreibt Vattimo weiter zu den Avantgarden, „scheint eines der Hauptkriterien für die Bewertung von Kunstwerken die Fähigkeit des Werkes zu sein, seinen eigenen Status in Frage zu stellen.“¹⁵ Um es – nur einen Schritt über Vattimos Betrachtung hinausgehend – noch ausdrücklicher zu sagen: Als Kunst kann im Zeitalter ihres Endes alles gelten, was die Grenzen zwischen Kunst und Nichtkunst problematisiert. Daraus ergibt sich eine offensichtliche Folge, die zu einer bedeutenden Einschränkung der Reichweite von Hegels Voraussage zwingt. Wenn es etwas gibt, was stirbt oder zu Ende geht, dann ist es nicht die Kunst *tout court*, sondern nur die Kunst, die den Anspruch erhebt, ihren Status a priori garantiert zu sehen.

Auch in diesem Fall haben wir es mit einem recht etablierten Topos der ästhetischen Reflexion des zwanzigsten Jahrhunderts zu tun.¹⁶ Doch im Fall Vattimos hat die Heideggersche Konnotation in erster Linie eine andere Bedeutung, die wie eine feste Größe, gleichsam eine lexikalische Konstante, seine Überlegungen durchzieht und ihn zu der Aussage bewegt, dass das Werk in diesem Spiel von Ende und Überleben der Kunst „Merkmale“ zeigt, „die denen des Heideggerschen Seins analog sind: Es gibt sich als das, was sich zugleich verbirgt.“¹⁷ Der Sinn des Ausdrucks „Untergang der Kunst“, der schon im Titel des Essays vorkommt, um den es hier geht, liegt genau darin, dass er die Endgültigkeit des Begriffs „Tod“ durch eine ganz andere Phänomenologie ablöst.¹⁸ Damit

¹⁴ Ebd., S. 57.

¹⁵ Ebd., S. 58.

¹⁶ Vgl. z. B. die Überblicksdarstellung von Georg W. Bertram, *Kunst. Eine philosophische Einführung*, Stuttgart, 2005, insbes. Kap. 1.

¹⁷ Vattimo, Gianni, „Tod oder Untergang der Kunst“, in: *Das Ende der Moderne*, übers. von Rafael Capurro, Stuttgart, 1990, S. 61.

¹⁸ Diese Phänomenologie des „Todes, der kein echter Tod ist“ scheint auf den Seiten zum Ausdruck zu kommen, die Federico Vercellone in *Dopo la morte*

verbindet sich ein weiterer Umstand, der wenigstens historiografisch von großem Interesse ist, denn mit seiner Wahl und Hervorhebung des Begriffs „Untergang“ führt Vattimo die Frage auf das Heideggersche Thema der *Verwindung* zurück.

Dieser Übergang ist keine bloße Folge der Einbettung der Frage der Kunst in die Heideggersche Seinsgeschichte, sondern er hat eine entscheidendere Bedeutung. Es geht nämlich um die Behauptung, dass für die Kunst das gilt, was Heidegger hinsichtlich der *Verwindung* der Metaphysik im Unterschied zur *Überwindung* und vor allem in einer grundsätzlichen Andersartigkeit gegenüber der *Aufhebung* feststellt.¹⁹ Die *Verwindung*, schreibt Vattimo auf zu Recht bekannten Seiten, muss als ein Prozess der Verdrehung, der verdrehenden Überwindung der ursprünglichen Natur bestimmter Begriffe in Richtung auf eine Entfernung von der Metaphysik verstanden werden. Diese Entfernung beinhaltet auch eine Heilung, ein Genesen von etwas, wobei die tatsächliche Perspektive der Heilung jedoch vor allem in der Akzeptanz und Vertiefung des Zustands besteht, aus dem man herauskommt.²⁰

All dies hat in Vattimos Sicht für das Problem der Kunst einige offensichtliche Folgen, die sich auf die Steigerung der Verständlichkeit richten, von der eingangs die Rede war. Gerade die Aspekte, die sich nicht unmittelbar auf die traditionellen Kanons zurückführen lassen, welche die moderne Kunst zu untergraben

dell'arte den symbolischen Morden der letzten beiden Jahrhunderte widmet, allen voran demjenigen, dessen Opfer das Kunstschaffen war (vgl. Vercellone, Federico, *Dopo la morte dell'arte*, Bologna, 2013, S. 7-23).

¹⁹ Hauptsächlich beziehe ich mich hier auf einen Text aus *Das Ende der Moderne*, den Aufsatz *Nihilismus und Postmoderne in der Philosophie* (in: *Das Ende der Moderne*, übers. von Rafael Capurro, Stuttgart, 1990, S. 178). In diesem Sinn bleibt entscheidend, was Giovanna Borradori, sich auf Vattimos Analyse beziehend, schreibt: „*Verwindung* is the farthest overcoming from the dialectical notion of synthetic overcoming, *Aufhebung*, according to which the past is forever disactivated. In fact, *Verwindung* describes a kind of overcoming of the metaphysical tradition whereby the tradition is not disactivated at all, but rather activated against itself“ (G. Borradori, „Two Versions of Continental Holism: Derrida and Structuralism“, hg. v. Giuseppe Zaccaria, *Übersetzung im Recht / Translation in Law*, Münster, 2000, S. 73, Anm. 5).

²⁰ Vattimo, Gianni, „Nihilismus und Postmoderne in der Philosophie“, in: *Das Ende der Moderne*, Stuttgart, 1990, S. 186-192. Zu Recht spricht Reiner Schürmann von der *Verwindung* als von einer Art *Durcharbeitung*, mit der ganzen (auch) psychoanalytischen Konnotation, die der Begriff umfasst (vgl. R. Schürmann, *Le principe d'anarchie*, Paris, 1982). Zu den vielfachen Bedeutungen des Begriffs *Verwindung* vgl. auch Perniola, Mario, *Transiti. Filosofia e perversione*, Roma, 1998, S. 30 ff.

sucht, haben nämlich die Wirkung einer Verdrehung und keiner Auslöschung der Tradition. Oft handelt es sich um eine ironische Verdrehung wie im Fall der Pop-Art, oder um eine radikale Mischung der Stilregister wie im Kitsch.

Aber das ist nicht alles. Auf einem Weg, der hier nur schematisch angedeutet werden kann, impliziert nach Vattimo das Ende des Kunstwerks im Sinne seiner Verwindung die Erschließung einer neuen Glaubwürdigkeit für einen spezifischen Bereich der Kunsterfahrung. Den Hauptbezugspunkt bildet diesbezüglich ein weiterer Aufsatz aus *Das Ende der Moderne*, der nur wenig später entstand als der über den Untergang der Kunst, nämlich *Ornament (als) Denkmal* (1982). Es ist sinnvoll, abschließend an ihn zu erinnern, weil er eine weitere (und nicht selbstverständliche) Ausprägung der *Verwindung* vorschlägt. In gewissem Sinne handelt es sich sogar um eine Selbst-Verdrehung Heideggers im Verhältnis zur dominanten Kennzeichnung seiner Ästhetik, wie sie in dem Vortrag über den *Ursprung des Kunstwerks* (1936) dargelegt wird. Es ist eine Selbst-Verdrehung, die Vattimo insbesondere in Heideggers Schrift *Die Kunst und der Raum* (1969) ausfindig macht. Denn neben dem neuen Thema der Räumlichkeit tritt hier eine topologische Betrachtung des Kunstgenusses hervor, die sich um die Beziehung zwischen Zentrum und Peripherie, zwischen dem primären Gegenstand des Kunstgenusses und dem dreht, was ihn begleitet (bzw. in Heideggers Worten, was sich entzieht). Vattimo liest genau darin eine radikale Emanzipation der Ästhetik des Ornaments und der Denkmalkunst. Gemeinsam ist diesen Phänomenen, dass ihre Dimension die des Hintergrunds und der unthematischen Wahrnehmung ist, wie sie in der Gegenwart eine verbreitete Erfahrung darstellen.²¹

²¹ Vattimo, Gianni, „Ornament (als) Denkmal“, in: *Das Ende der Moderne*, übers. von Rafael Capurro, Stuttgart, 1990, S. 90-94. Die Erscheinungsdaten der beiden Hegel-Aufsätze Vattimos in den achtziger Jahren verdeutlichen, dass das Augenmerk für die *Verwindung* der Kunst in seiner Perspektive engstens von der Ausarbeitung der Ontologie der Schwächung abhängt, die das Thema der Sammlung *Il pensiero debole* (1983) bildet. Aber die beiden Schriften haben auch das Verdienst, wenn kein spezifisches Kapitel der Hegel-Rezeption in Italien aufzuschlagen, so doch zumindest die Möglichkeit einer anderen Interpretation der Vorstellung vom Ende der Kunst zu eröffnen, in Richtung auf das Wechselspiel der zu neuem Leben erwachenden Geister, von dem Federico Vercellone spricht und in dem gerade die Denkmalkunst und die öffentliche Kunst im weiteren Sinn eine erstrangige Rolle zurückgewinnen (vgl. Vercellone, Federico, *Dopo la morte dell'arte*, Bologna, 2013, S. 125-138; zur

III. Jenseits der philosophischen Hermeneutik: eine neue Bildwissenschaft

Die klassische Tradition der hermeneutischen Debatte im zwanzigsten Jahrhundert, für die in Italien Gianni Vattimos Position repräsentativ ist, deckt sich also mit der Idee, dass es eine Geschichte der Kunst nach ihrem Ende gibt, die bestimmte Bereiche der ästhetischen Erfahrung erneut ins Spiel bringt, beispielsweise eine neue Monumentalität oder eine andere Betrachtung der Ornamentik. Die Geschehnisse dieser Aufwertung auch außerhalb der Grenzen der Philosophie sind bekannt und bilden eine unabdingbare Grundlage für das Verständnis vieler Phänomene der zeitgenössischen Kunst. Dennoch steht in theoretischer Hinsicht mehr auf dem Spiel. Während die hermeneutische Diskussion anerkennt bzw. bestätigt, dass die ästhetische Erfahrung sich aus ihren traditionellen Grenzen gelöst hat, bahnt sich zwischen der philosophischen Hermeneutik und anderen Untersuchungsfeldern ein weiterer Weg an, der diese Loslösung zuspitzt und der mittlerweile in der internationalen Diskussion als grundlegend gilt.

Natürlich beziehe ich mich hier auf den Bereich, der unter dem Namen *Bildwissenschaft* läuft. Wenigstens in seiner europäischen Genealogie hängt diese mit der hermeneutischen Philosophie zusammen, doch versteht sie das Ende der Kunst auf originelle Weise neu zu deuten. Die Zentralität des Bildthemas stimmt mit dem Anspruch überein, Dimensionen des Ästhetischen außerhalb der Kunstgeschichte zu ermitteln. Hinzu kommt eine weitere wichtige Annahme: dass nämlich dem Bild eine Art „zweites Leben“ zuerkannt werden müsse, das zu einem wahren theoretischen Paradigmenwechsel zwingt.

In der amerikanischen Diskussion, die hier als Leitschnur dient, gehört dieser Problemkomplex in den Bereich des sogenannten *pictorial turn*, zu dessen Hauptvertretern W.J.T. Mitchell zählt. Es handelt sich um einen komplexen und fachübergreifenden Horizont, der jedoch darin konvergiert, dass er dem ‚nachkünstlerischen‘ Bild einen neuen Status als einer für sich stehenden Größe zuweist. Mitchells Ausgangshypothese ist bekannt, verdient aber im Detail nachvollzogen zu werden, um ihre philosophische

wechselhaften Geschichte der öffentlichen Kunst seit Hegel vgl. ebd., S. 15-23 und S. 139-143).

Reichweite aufzuzeigen. Dazu müssen wir von dem Ausdruck „pictorial turn“ selbst ausgehen, der offensichtlich den Begriff der Sprachwende (*linguistic turn*) nachahmt und in der US-amerikanischen Debatte fast zu einem Slogan geworden ist. Unter diesem Gesichtspunkt besteht Mitchells Absicht darin, die Unzulänglichkeit aller Ansätze zusammenzufassen, die von der Existenz einer strukturellen, quasi ontologischen Dimension ausgegangen sind, in der die Sprache das Paradigma der unterschiedlichsten Symbolsysteme darstellt. Entsprechend dem *linguistic turn* will die von Mitchell und anderen getaufte Wende also die Konventionen und Regeln erforschen, die den nichtsprachlichen Symbolsystemen zugrunde liegen und die Sprache nicht als Bedeutungsparadigma annehmen.²²

So gestellt ist die Frage natürlich ganz allgemein. Im Grunde wird damit nur ein weiteres Mal festgestellt, dass die abendländische Kultur das Schlachtfeld eines epochalen Kampfes zwischen Wort und Bild ist, in dem zumeist die ikonophoben Strömungen überwiegen. In dieser Hinsicht würde auch der *linguistic turn* im Sinne von Richard Rorty den Ausschluss des Bildes aus dem Bereich der Logik vollenden bzw. wäre er, differenzierter gesagt, ein weiterer Ausdruck des Willens, alle Bedeutungsdimensionen, die auf unterschiedliche Weise zum Visuellen gehören, im Logos zu absorbieren – angefangen bei der wichtigsten aller Metaphern, der Widerspiegelung der Wahrheit.

Es wäre aber falsch, den *pictorial turn* als symmetrisches Gegenstück der Sprachwende zu begreifen. Nach Mitchell geht es nicht darum, eine bevorstehende Umkehrung der theoretischen Voraussetzungen zu diagnostizieren, unter denen das zwanzigste Jahrhundert von einem Vorrang der Sprache im Denken gesprochen hat. Sein Ziel ist subtiler und schließt kategorisch aus, dass die Wende zum Bild chronologisch auf den *linguistic turn* folgt und ihn in Abrede stellt. Wenn, anders gesagt, von einer Wende gesprochen werden muss, bedeutet das nicht, sie zum Rang eines Prinzips zu erheben, das ursprünglicher wäre und den Vorrang in der Beziehung zwischen Denken, Sprache, Textualität und Visualität neu definieren würde. Es geht vielmehr darum, in der Visualität ein verborgenes Dispositiv zu erkennen, das die historische Erfahrung des Menschen durchzieht und das bisweilen ver-

²² Mitchell, William John Thomas, *The Pictorial Turn*, „Artforum“ 30 (1992), S. 89-94.

stärkt hervortritt, so dass ein umfassendes Neudenken der beteiligten Begriffe daraus erwächst. Dies ist in dem hier als ‚nachkünstlerische‘ Geschichte des Bildes bezeichneten Zusammenhang der Fall.

Folgendermaßen äußert sich Mitchell zum Begriff des *pictorial turn* beispielsweise in einem Aufsatz von 1992, der in die Aufsatzsammlung *Picture Theory* eingegangen ist:

Whatever the pictorial turn is, then, it should be clear that it is not a return to naive mimesis, copy or correspondence theories of representation, or a renewed metaphysics of pictorial ‚presence‘: it is rather a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of a *picture as a complex interplay between visuality, apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality*.²³

Es handelt sich um eine von vielen Passagen, die sich anführen ließen, um zu klären, worum es ihm geht, und dies hat offensichtlich mit dem semantischen Unterschied zwischen *picture* und *image* zu tun, den das Englische im Gegensatz zu anderen Sprachen ausdrücklich zieht.²⁴ Er enthält die Idee, dass das *picture* eine komplexe Bedeutungsstruktur ist, welche die Materialität des Mediums – man könnte sagen, seine Kontingenz, seine Existenz als in einer spezifischen Zeit und einem spezifischen Raum angesiedelter Träger – mit der Fähigkeit verbindet, etwas zu enthalten, was die Zerstörung des materiellen Trägers überlebt, nämlich das *image*. Mit anderen Worten: Das *image* „comes to light or comes to life (which may be the same thing) in a material support“, insofern es eine „immaterial entity, a ghostly, fantasmatic appearance“ ist.²⁵

Was ihre Voraussetzungen angeht, hat diese kritische Bildwissenschaft eine im Grunde recht elementare gesellschaftliche Konnotation. Die visuellen Bilder sind als „go-betweens“ der sozialen Interaktionen zu betrachten, das heißt als ein Fundus von Verhal-

²³ Mitchell, William John Thomas, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, 1994, S. 16 (meine Hervorhebung).

²⁴ „What is the difference between a picture and an image? I like to start from the vernacular, listening to the English language, in a distinction that is untranslatable into German: ‚you can hang a picture, but you can’t hang an image.‘ The picture is a material object, a thing you can burn or break. An image is what appears in a picture, and what survives its destruction – in memory, in narrative, and in copies and traces in other media. [...] Picture, then, is the image as it appears in a material support or a specific place“ (Mitchell, William John Thomas, „Visual Literacy or Literary Visualcy“, in: *Visual Literacy*, hg. v. James Elkins, New York, 2009, S. 16).

²⁵ Ebd., S. 18.

tensmodellen, die imstande sind, unsere Begegnungen mit anderen Menschen zu strukturieren.²⁶ Diese an sich recht elementare Charakterisierung betont jedoch das performative Vermögen des Bildes, seine Neigung, *uns zu einem Tun zu bewegen*. Dies ist ein häufiges Thema in der zeitgenössischen Debatte über den *pictorial turn*, dem Mitchell unter anderem die Aufsatzsammlung mit dem bezeichnenden Titel *What Do Pictures Want?* (2005) widmet. In diesem Fall geht es um die philosophisch sehr vieldeutige Frage der *Quasi-Persönlichkeit* der Bilder: „Images“, schreibt Mitchell, „are like living organisms; living organisms are best described as things that have desires (for example, appetites, needs, demands, drives); therefore, the question of what pictures want is inevitable.“²⁷ Es ist eine unumgängliche Frage, deren Beantwortung in dem Band von 2005 genau in die gesuchte Richtung geht: „What pictures want from us, what we have failed to give them, is an idea of visibility adequate to their ontology.“²⁸ Will man eine der Bildtheorie angemessene Ontologie ausarbeiten, so muss ein der Sprache ebenbürtiges Modell erschaffen werden, womit nicht gemeint ist, dass die Bilder auf die Sprache zurückgeführt werden sollten, sondern dass beide eigenständig und nicht aufeinander zurückführbar sind.

Worum es bei dem *pictorial turn* also geht, ist eine Arbeit am Bild, die zugleich kritisch und zu einem tiefen Verständnis des Bedeutungspotenzials fähig ist, welches das Visuelle auf allen Ebenen entfaltet. Damit distanziert sich Mitchell nicht nur vom Monopol des Sprachlichen gegenüber dem Visuellen, sondern verweist diese Hegemonie in den Bereich einer umfänglicheren Phänomenologie, die das Verhältnis zu den Bildern berührt und die wir gewöhnlich in der westlichen Ikonophobie wiederfinden. Der Ansatz des *pictorial turn* präsentiert sich gegenüber dem ikonophoben als radikal anders, insofern die traditionelle Ikonophobie sich darauf beschränkt, „the critical exposure and demolition of the nefarious power of images“ zu sein.²⁹ Eine solche Kritik ist vereinfachend und wirkungslos zugleich. *Vereinfachend*, weil sie einen recht populären politischen Gegenspieler skizziert, der allen über-

²⁶ Mitchell, William John Thomas, *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, 2005, S. 351.

²⁷ Ebd., S. 11.

²⁸ Ebd., S. 47.

²⁹ Mitchell, William John Thomas, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, 2005, S. 33.

lieferten Gemeinplätzen entspricht, und uns dabei vor der Gefahr schützt, indem sie beruhigende, auf der sicheren Beherrschung der Sprache fußende Lösungen anbietet. Dennoch *wirkungslos*, weil sie – mit den Worten von *What Do Pictures Want?* – keinen Zugang zu jener „idea of visuality“ hat, welche die Bilder verlangen.

IV. Das Bild und seine Performativität nach dem Ende der Kunst

Unter diesem Gesichtspunkt vollzieht der *pictorial turn* eine wahre Entleerung des traditionellen Bildbegriffs, der sich in den Grenzen der künstlerischen Erfahrung hält. Wenn die Ikonophobie das Feld des Visuellen *sterilisiert*, indem sie sich der Rhetorik der Gefahr bedient, die es im sozialen und politischen Bereich darstellt, so hebt die neue Bildwissenschaft ihrerseits diese Sterilisierung auf und eröffnet die Partie sozusagen neu. Ausdrücklicher gesagt, setzt sie uns unmittelbar der Macht der Bilder und ihrer Fähigkeit aus, jene *Wirkungen zu zeitigen*, vor denen die Ikonophobie uns schützt.³⁰

Um dieser Komplexität der außerkünstlerischen Bilder, die Wirkungen auf die Subjekte haben, Ausdruck zu geben, umreißt Mitchell eine Darstellungstheorie, in deren Mittelpunkt nicht von ungefähr die Frage der Performativität der Bilder steht. Seine offensichtlichste Prämisse ist die Loslösung des Darstellens von jeglichem materiellen Träger. Die Darstellung ist zunächst eine Art Tätigkeit, eine Gesamtheit von Beziehungen bzw. ein Prozess, an dem der materielle Gegenstand mehr als eine Figur auf dem Schachbrett denn als Statue oder Gemälde teilhat, schreibt Mitchell.³¹ Freilich kann der Begriff ‚Beziehung‘ vieles bedeuten, da jede Darstellungstheorie, auch die im engsten Sinn künstlerische und gar nicht performative, etwas über eine Beziehung zum Anderen der Darstellung aussagt, mindestens im Sinn der *Mimesis*. Doch in der Perspektive des *pictorial turn* erlangt die Beziehung

³⁰ Zu diesen zentralen Überlegungen Mitchells ist mindestens ein weiterer seiner Texte zu vergleichen, nämlich der bereits 1986 erschienene Beitrag zur Ikonologie (vgl. Mitchell, William John Thomas, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, 1986, insbes. Kap. 6).

³¹ Vgl. Mitchell, William John Thomas, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, 1994, S. 420.

eine ausdrücklich *dialektische* Konnotation. Für Mitchell geht es dabei um einen Konflikt von zirkulierender Macht bzw. zirkulierenden Werten, die nicht nur das Dargestellte, sondern auch den Betrachter und die gesamte Welt der Bedeutungen einbeziehen.

Genauer gesagt, wird bei jeder Darstellung ein gewisses Maß an Macht oder Wert, das seinen Ursprung im Dargestellten hat, zeitweilig entfremdet und woandershin übertragen, gewöhnlich ins Bild, und kann jederzeit von dem Dargestellten zurückgenommen oder widerrufen werden.³² Die Tatsache des Darstellens schließt demnach eine grundlegende Dimension ein, die mit der Verantwortung zusammenhängt. Dies gilt nicht nur für das einfache Stadium der Entsprechung, das die Darstellung als Nachahmung angeht, sondern weit mehr für die Ebene dieser Machtübertragung, die das Bild empfängt, die aber jederzeit zurückgenommen werden kann. Die erste Hinsicht ist epistemologischer Art und betrifft „the accuracy and faithfulness of a description or a picture to what it represents“; die zweite hat dagegen mit einer zutiefst ethischen Dimension zu tun, einer Art ethischem Vertrag, aufgrund dessen „the representor is ‚responsible for‘ the truth of a representation and responsible to the audience or recipient of the representation.“³³

In dieser Lesart ist die Darstellung in zweifachem Sinn performativ: Sie tut etwas, insofern sie zur Trägerin von Macht oder Werten anstelle des Dargestellten wird; und sie fordert ihrerseits die Verantwortung dessen, der sie erzeugt bzw., allgemeiner gesprochen, der sie benutzt. Natürlich handelt es sich um eine ethische Dimension des Bildes, die fortwährend missachtet werden kann, denn die Darstellung ist nicht *von Natur aus* verantwortlich. *Von Natur aus* gegeben ist höchstens der Aufruf, einer Verantwortung zu entsprechen, der stets ins Leere fallen kann, so dass sich das Bild aus dem Beziehungsnetz löst, in dem es entsteht. Klar umrissen ist nach Mitchell dergestalt jedoch der Raum, in dem sich die Ikonophobie ansiedelt. Denn das Feld des Bildes sterilisieren, bedeutet ganz genau dies: die Weigerung, der Verantwortung der Darstellung zu entsprechen, und dem Verzicht auf die in ihr geborgene Ladung an Macht oder Wert den Vorzug zu geben. Besser die Bilder allein auf den Bereich des Künstlerischen beschränken, scheint der Ikonophobe zu sagen, als sich mit der Fülle der Be-

³² Ebd., S. 420.

³³ Ebd., S. 421.

deutungen, die sie fortwährend produzieren, und mit den (erkenntnismäßigen, ethischen, sozialen, politischen ...) Wirkungen auseinandersetzen, für die sie verantwortlich sind.

Mitchell legt uns also nicht nur die Ablehnung, sondern die radikale Umkehrung der Ikonophobie ans Herz. Es lässt sich folgern, dass diese Umkehrung weniger die Ikonophobie im engen Sinn betrifft, als vielmehr die Gesamtheit der Perspektiven, die in der Moderne unter der Kategorie des künstlerischen Bildes aufgetaucht sind. Im ersten Fall ist das Bild unverantwortlich, weil es im Unterschied zur Sprache keine Rechenschaft von sich ablegen kann. Deshalb ist es gefährlich. Im zweiten Fall ist das Bild weniger unverantwortlich als einfach bloß ohne Verantwortung, weil es außerhalb der Grenzen des Genusses von Kunstwerken keinerlei Wirkung hat. Die Anerkennung der Performativität des Bildes bedeutet für Mitchell hingegen, dass das Bild als *interpretandum* einer Verständnisarbeit gefasst werden muss, die sich auf einer öffentlichen, politischen Ebene abspielt.

„Interpretation und/ist Politik“: Will man eine Formel prägen, so scheint dies die ausdrücklichste Antwort zu sein, nach der die Verantwortung der Darstellungen verlangt. Auch diese Verantwortung versucht Mitchell in anderem Sinn auszuführen als die Ideologiekritik. Es ist kein Ansatz, der die Wahrheit *über die* Bilder sagt, indem er ihnen beispielsweise regressive oder eben ideologische Bedeutungen zuschreibt, sondern eine Perspektive, die die Wahrheit *der* Bilder sagt, das heißt, „making sense of representations and publishing that sense, proclaiming it publicly as truth“³⁴; eine Wahrheit, die sich, um es mit den Worten zu sagen, die in *Iconology* der Interpretation gewidmet sind, nicht außerhalb des geschichtlichen Prozesses der Erzeugung der Bilder (bzw. der Ideologie) stellt, sondern sich vornimmt, ihn von innen heraus neu zu gestalten.³⁵

Die Wiederbelebung des Bildes im ‚nach-künstlerischen‘ Sinn, die der *pictorial turn* im Unterschied zum *linguistic turn* anscheinend zu leisten vermag, liefert wohl auch Gründe, um die Diskussion über die Ausgänge von Hegels Ende der Kunst neu aufzunehmen. Eine solche Wiederaufnahme muss, wie wir gesehen ha-

³⁴ Ebd., S. 422.

³⁵ Vgl. Mitchell, William John Thomas, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, 1986, S. 176.

ben, bei der Kritik der Bildontologien ansetzen, die in der Geschichte der westlichen Kunst vorherrschend waren.

Aus dem Italienischen von Leonie Schröder

Siglenverzeichnis

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

TWA

Theorie-Werkausgabe – Werke in zwanzig Bänden auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neue edierte Ausgabe, hg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main, 1969 ff. Zitation: Sigle, Bandzahl, Seitenzahl.

GW

Gesammelte Werke, hg. v. der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften u. der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Hamburg, 1968 ff. Zitation: GW, Bandzahl, Seitenzahl.

Vorlesung über die Ästhetik. Berlin 1820/21. Eine Nachschrift. I. Textband, hg. v. Helmut Schneider, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien, 1995. Zitation: Ascheberg 1820/21.

Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823. Nachgeschrieben von H.G. Hotho, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, in: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, 2, Hamburg, 1998. Zitation: Hotho 1823.

Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert u. Bernadette Collenberg-Plotnikov unter Mitarbeit v. Francesca Iannelli u. Karsten Berr, München, 2004. Zitation: Kehler 1826.

Philosophie der Kunst. Vorlesungen von 1826, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, Jeong-Im Kwon u. Karsten Berr, Frankfurt am Main, 2005. Zitation: von der Pfordten 1826.

Die Ästhetik nach Hegels Vortrag, geschrieben von Heimann. Im Wintersemester 1828/29. Ms. Privatbesitz. Transkription: Alain Patrick Olivier und Annemarie Gethmann-Siefert. Zitation: Heimann 1828/29.

Ästhetik nach Prof. Hegel im Wintersemester 1828/29. Mitschrift Libelt, Jagelonsche Bibliothek Krakau. Transkription: Annemarie Gethmann-Siefert und Elisabeth Weisser-Lohmann. Libelt 1828/29.

Philosophie der Kunst. Prof. Hegel angefangen d. 27. 8ber. University Library, University of Ghent (Belgium). Transkription: Annemarie Gethmann-Siefert. Zitation: Rolin 1828/29.

Die Philosophie der Geschichte nach Hegel von Heimann geschrieben zum Winter 1830/31, in: *Die Philosophie der Geschichte. Vorlesungsmitschrift Heimann (1830/31)*, hg. von Klaus Vieweg, München 2005. Zitation: Heimann 1830/31.

Enz 1817

Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (Heidelberg 1817); Zitation nach §§.